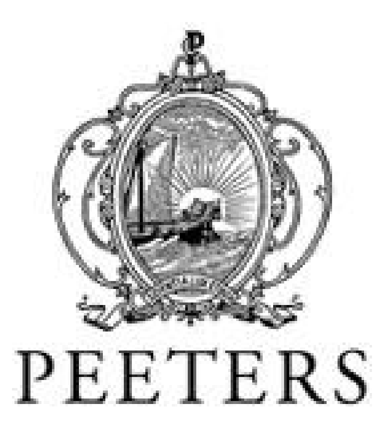




PEINTURES MURALES DE CARACTÈRE OCCIDENTAL EN ARMÉNIE : ÉGLISE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL DE TATEV (DÉBUT DU Xme SIÈCLE)

RAPPORT PRÉLIMINAIRE (1)

En Arménie soviétique, on peut voir encore quelques fragments des peintures qui couvraient les murs de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev, important monastère arménien du haut Moyen Âge (fig. 1). Aux dires d'un historien arménien du XIIIe siècle, Étienne Orbélian, ces peintures sont dues à des peintres « de nation franque ».

Depuis le XIe siècle, le couvent de Tatev était le siège de l'évêché de Siounie orientale, petit royaume devenu, au Xe siècle, à peu près indépendant du royaume principal d'Ani. L'Arménie était alors constituée par un ensemble de principautés ayant chacune son appareil nobiliaire et ecclésiastique, sous une suzeraineté arabe qui s'effritait. Cette organisation féodale était toujours menacée par les antagonismes locaux, les ambitions personnelles et les dissensions religieuses (2).

L'église cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul fut construite de 895 à 906 sur les ordres de l'évêque Jean, pour abriter quelques reliques des deux apôtres (3). Son successeur, Jac-

(1) Cet article reprend la matière de deux conférences faites en mars 1966 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et en mai 1966 à la Sorbonne, École pratique des Hautes Études, Section de Christianisme byzantin et archéologie chrétienne (Directeur d'études, A. Grabar).

(2) Cf. R. GROUSSET, *Histoire de l'Arménie des origines à 1071*, Paris, 1947, pp. 394 et suiv.

(3) Pour l'histoire de ce monastère : Étienne ORBÉLIAN, *Histoire de la Siounie*, tr. M. Brosset, Saint-Pétersbourg, 1864, pp. 132-136,

ques, entreprit de la décorer et les peintures furent consacrées « en grande pompe » en 930.

Cet évêque Jacques (918-958) était un homme érudit et cultivé, ayant le goût des arts. Neveu d'un précédent catholicos, il était originaire d'une grande famille locale et avait été élevé à Dvin, capitale administrative des Arabes en Arménie, ville où la civilisation était assez brillante, ainsi que l'attestent les diverses fouilles entreprises (1). Devenu évêque en 918, Jacques s'occupa d'embellir son monastère ; il y adjoignit, dans des jardins, un petit oratoire montagnard, il fit faire des adductions d'eau, planter des arbres fruitiers et des vignes, rendit les locaux d'habitation plus confortables, etc. ; enfin, il fit peindre la grande église. La personnalité de cet évêque est assez représentative des élites orientales du xe siècle, cultivées et éprises de faste (2).

A cette époque, on assistait en Arménie à une véritable renaissance ; à la fin du ixe siècle, une certaine indépendance et une relative prospérité permirent aux princes une vie assez brillante. Mais après deux siècles d'oppression arabe, les liens étaient à peu près rompus avec la tradition artistique de l'Arménie du viie siècle. L'architecture semble avoir rapidement refleuri ; au xe siècle, les monuments s'édifièrent en grand nombre, archaïsants ou non. La sculpture et la peinture, et surtout l'art figuré, ont été d'une pratique beaucoup moins courante. Elles semblent avoir été réservées à des commandes exceptionnelles, princières le plus souvent ; pour le xe siècle, trois ensembles sculptés, Agtamar, Bg' en et Kars, et trois décors peints, Agtamar, Gndévank et Tatev,

148-150 ; M. Brosset, *Histoire de la Siounie par S. Orbélian*, Saint-Pétersbourg, 1866, pp. 41, 53 ; pour la description, S. H. Mnatzaganian, *L'école de Siounie dans l'architecture arménienne*, Erivan, 1960, pp. 99-118 (en arménien).

(1) K. Kafadarian, *La ville de Dvin et ses fouilles*, Erivan, 1952, (en arménien) ; résumé dans *Revue des Études arméniennes*, II, 1965, 281-301.

(2) Pour plus de détails sur la politique de cet ambitieux prélat, qui tendait à s'affranchir de la tutelle du patriarche d'Arménie et à rendre son Église autocéphale, voyez R. Grousset, *op. cit.*, pp. 470 sqq. et 479 sqq. Rapprochée de cette politique de prestige et d'indépendance, l'initiative de l'évêque Jacques s'éclaire, semble-t-il, d'une vive lumière.

sont actuellement connus. Les princes, très éclectiques, voulaient avoir à leur service les artistes les plus habiles, capables de copier les beaux modèles du passé et ceux des grandes civilisations voisines, musulmane et byzantine. Au besoin, on faisait appel à des étrangers, comme le dit Thomas Ardzrouni, un chroniqueur contemporain, à propos de la célèbre église palatine d'Agtamar (915-921) : « ...on fit venir une foule d'artistes, gens de mérite venus de toutes les contrées ... » (1). Il est évident que ce genre de commande augmentait le prestige du prince ; il s'agit là d'un phénomène général, connu déjà à propos du palais de Darius (2), de l'art aulique de Charlemagne, etc. (3). Il faut considérer les peintures de la cathédrale de Tatev comme une commande princière, ce qui n'est pas pour étonner quand on connaît l'évêque Jacques, son milieu social et son autorité (ne disait-il pas, à propos du Catholicos d'Arménie auquel il s'opposait : « ... Il ne faut pas plier sous le Catholicos, car tout ce qu'il a de plus que les autres évêques, c'est seulement un nom » (4) ? L'originalité de l'évêque de Siounie vient de ce qu'il fit appel à des peintres « de nation franque ».



TEXTE D'ÉTIENNE ORBÉLIAN.

Le texte a été rédigé par Étienne Orbélian, métropolite de Siounie et archevêque de Tatev en 1285 :

> « ... *Hacob fit venir de loin des dessinateurs et zoracs, ou peintres d'images, de nation franque, qu'il chargea avec d'énormes dépenses, de peindre les voûtes du temple, résidence de Dieu, foyer de lumière, de le couvrir en entier, du haut en bas, et d'exécuter une figure du Sauveur, très redoutable à contempler. Il fit faire à l'oppo-*

(1) Th. ARDZROUNI, *Histoire des Ardzrouni*, tr. Brosset, t. I, S.-Pétersbourg, 1874, p. 238.

(2) R. GHIRSHMAN, *L'Iran des origines à l'Islam*, Paris, 1951, pp. 145-146.

(3) O. et A. GRABAR, *L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du Ier millénaire : princes musulmans et princes chrétiens*, Spolète, 1965, pp. 845-892.

(4) M. BROSSET, *op. cit.*, p. 41.

site et par en haut de la table où Dieu opère, le ciel entier sur la maîtresse voûte, et plus bas, autour de la table, les prophètes, les apôtres et les pontifes, dont la ressemblance était parfaite et frappante; enfin le tout était si bien décoré que l'œil se fatiguait à le regarder, et que l'on ne pouvait se figurer que ce fussent des couleurs artificielles, mais bien des êtres vivants : le spectateur en restait ébahi d'incertitude.

Cela ayant été fait, en 379-930, il invita le Catholicos d'Arménie, avec un grand cortège d'évêques et de princes, à la dédicace, bénédiction et consécration des images, non moins solennellement que précédemment à la bénédiction du temple» (1).

INTÉRÊT DU TEXTE.

La description des peintures est suffisamment précise pour qu'on reconnaisse les décors actuels. En effet, les fragments conservés dans l'abside permettent de juger du programme initial : dans la conque, on avait représenté le Christ en Majesté; sur la paroi, en trois registres superposés, les prophètes, apôtres et évêques. En face, sur le mur occidental, on distingue encore une partie d'un Jugement Dernier que dominait le Christ de la Seconde Venue, Christ de grande taille, sans doute jadis « très redoutable à contempler ».

La surprenante affirmation de l'historien sur les peintres « de nation franque » prend donc toute sa valeur, car ce sont bien les fragments que nous avons sous les yeux qu'on doit leur attribuer.

Il faut dire quelques mots d'Étienne Orbélian, archevêque de Siounie dans ce même monastère de Tatev, à la fin du XIIIe siècle. Il s'agit d'un historien d'une particulière objectivité. Dans son introduction, il explique l'ampleur et la durée de ses recherches, quelles furent ses sources : documents et archives diverses, chroniques des historiens utilisées seulement après examen critique, etc. Son souci de n'avancer que des choses certaines est exprimé à plusieurs reprises ; à l'occasion, il cite plusieurs actes se confirmant l'un l'autre ; enfin, dans des descriptions comme celle des bâtiments du couvent de Tatev,

(1) Étienne ORBÉLIAN, *op. cit.*, p. 150.

on peut, aujourd'hui encore, en vérifier l'exactitude (1). Bref, la critique des sources telle que la pratique Étienne Orbélian est étonnamment moderne et très satisfaisante ; « *comme histoire documentaire, son Histoire* (*de la Siounie*) *est unique dans toute la littérature arménienne* » (2).

Nous sommes donc autorisés à tenir pour exacts les termes « peintres de nation franque », employés à propos des artistes qui décorèrent la grande église de Tatev.

Le mot « franc » devait exister dans le texte original retranscrit par Étienne Orbélian, qu'il s'agisse d'une inscription de dédicace (l'expression « avec d'énormes dépenses » le laisserait supposer) ou de pièces d'archives ; à propos de l'église voisine de Gndévank, consacrée en 936, l'auteur précise bien que les peintures avaient été confiées au prêtre Eghicha, un Arménien (3).

Le terme « franc » appliqué aux peuples germaniques de l'Occident aurait été connu par les Arméniens dès le VIIe siècle (4). Il est certain que les puissants voisins de l'Arménie, les Grecs et les Arabes, employaient ce mot lorsqu'ils parlaient des Francs, des Carolingiens et de leurs successeurs ; les exemples que l'on pourrait citer sont nombreux. Signalons parmi les auteurs byzantins contemporains : Nicolas le Mystique parlant, dans sa 32e lettre, du *Franc* Louis de Provence, roi d'Italie, qui devait épouser la fille de Léon VI (5) ; Constantin Porphyrogénète nommant Otton le Grand : « roi de *Francie* et de Saxe », la Germanie : « *Francie* », Charlemagne : « empereur de la Grande *Francie* » (6) ; Léon, métropolite de Synades et Syncelle, qui semble distinguer la Francie

(1) E. ORBÉLIAN, *op. cit.*, pp. 4, 6, 123, 148, 149, 134-135.

(2) H. M. OUTZMAZIAN, *La Siounie aux XIe et Xe siècles*, Erivan, 1958 (en arménien), compte rendu dans *Revue des Études arméniennes*, III, 1966, p. 398.

(3) É. ORBÉLIAN, *op. cit.*, p. 152.

(4) YUZBASYAN, *Variagi' i, pronia v, Povestvovanii Aristakesa Lastivertsi*, dans *Vizantijskij Vremennik*, XVI, 1959, pp. 14-28, citation par N. GARSOÏAN, dans *Revue des Études Arméniennes*, III, 1966, p. 456.

(5) *P.G.*, CXI, col. 197.

(6) *De Administrando Imperio*, ch. XXX et XXVI.

de la Gaule (1). C'est toujours le mot *Φράγγοι* que l'on rencontre pour les Francs, ainsi qu'ils se nommaient eux-mêmes. Dans les textes arabes également, on reconnaît le terme sous la forme *al'Afranǧa* ou *al'Ifranǧa* dans Ibn Hurdadbeh au milieu du IXe siècle, Al Mas'udi et Ibn Hawqal au xe siècle (2).

Le terme semble être resté assez imprécis et peut, dans certains cas, s'interpréter diversement (3). Il semble qu'il ait désigné aussi bien les habitants des pays rhénans que ceux des royaumes de France, d'Italie du nord ou de Germanie, c'est-à-dire, ceux de l'ancien empire franc de Charlemagne.

Les circonstances dans lesquelles aurait été faite cette « commande » à des peintres francs ne laissent pas d'intriguer. Le cas est, en effet, unique pour le début du xe siècle, du moins d'après nos connaissances actuelles. Si les relations entre l'Orient et l'Occident au IXe et au xe siècle sont évidentes, on considère habituellement que l'influence artistique fut à sens unique, du monde gréco-oriental vers le monde latin. Il est vraisemblable qu'il n'en fut pas tout à fait ainsi.

(1) J. DARROUZÈS, *Épistoliers byzantins du Xe siècle*, Paris, 1960, pp. 166, 171, 176.

(2) IBN HURDADBEH, éd. J. de Goeje, *Bibliotheca Geographorum Arabicorum*, p. 90 ; AL MAS'UDI, *Murug*, I, 36, 363 et III, 67, 242 ; IBN HAWQAL, trad. par J. H. Kramers et G. Wiet, Paris, 1964, pp. 108, 110, 188, 197, 198. Nous devons ces renseignements à M. R. Paret, que nous remercions ici particulièrement.

(3) Pour A. RAMBAUD, *L'Empire grec au Xe siècle*, Paris, 1870, p. 308, le terme « *Francie* », chez Constantin VII (*Livre des Cérémonies*, II, 48, pp. 689, 691) désignerait la Franconie, alors qu'il serait « *le pays des Francs, qu'ils soient de Gaule, de Germanie ou d'Italie* » pour J. GAY, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin*, Paris, 1904, pp. 225-226. Pour J. Darrouzès, il s'agirait de l'Empire franc-germanique, *op. cit.*, p. 424. Chez les historiens arabes cités, le mot « *francs* » est appliqué aux habitants des pays carolingiens. Au XIe siècle, Kekaumenos, dans son célèbre *Strategikon*, utilise l'expression « *empereur de Francie* » pour paraphraser les termes d'une lettre de Basile II (979) qui parle d'un neveu du « *roi des Germains* » ; (il semble donc que la langue officielle impériale était plus précise que celle des écrivains ; cf. Constantin VII distinguant : Gaule, Saxonie, Bavière, Germanie, Francie et Italie, *Cérém.*, II, 44, 661, 689, 691) ; le *Strategikon* de Kekaumenos, dans P. LEMERLE, *Prolégomènes à une édition critique et commentée de « Conseils et récits » de Kekaumenos*, Mém. de l'Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres, LIV, fasc. 1, Bruxelles, 1960, pp. 41-42 et 58).

Il y eut trop de Byzantins en Italie, trop de pèlerins orientaux à Rome, trop de voyageurs et de commerçants du Levant signalés en Occident pour qu'ils n'en aient rien rapporté en Orient, même si l'on tient compte du désordre, de la dispersion des foyers de civilisation, de la pauvreté relative de ce « dark age » occidental (1).

Pour le monastère de Tatev, siège de l'évêché ou de l'archevêché de Siounie, quelques indices font penser qu'il était loin de vivre coupé du monde chrétien. Un des précédents supérieurs, Étienne Ier, est connu pour sa grande science théologique : ne brilla-t-il pas à Constantinople au point que l'empereur Léon l'Isaurien l'envoya chercher des livres de controverse à Rome (2) ? D'autre part, on ne sait rien de l'origine des reliques de Pierre et Paul qui se trouvaient au monastère et qui, dans l'esprit de l'évêque Jean, justifiaient la construction de la nouvelle cathédrale (895-906) (3). Il est fort possible qu'elles aient été apportées de Rome, et leur culte avec elles. Il est certain que la dédicace d'une église arménienne à Pierre et Paul est unique pour l'époque, les sanctuaires étant généralement consacrés à la Sainte Croix, au Sauveur, à la Vierge, aux Saints Apôtres ou aux saints du répertoire arménien.



Étant donné l'originalité des peintures de Tatev et le caractère exceptionnel de leur commande, nous avons tenu à en faire la description comme si le texte de l'historien du XIIIe siècle pouvait être mis en doute. Nous avons donc fait appel aux documents comparatifs d'Orient et d'Occident.

(1) Nous reviendrons sur ce sujet après étude des peintures ; citons cependant à titre d'indication des échanges qui eurent lieu entre les voyageurs orientaux et le monde occidental, l'existence d'un manuscrit bilingue d'Autun, H. OMONT, *Manuel de conversation arménien-latin du Xe siècle*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XLIII, 1882, pp. 563-564, et la présence de dirhems samanides signalée par un voyageur arabe à Mayence, ville « au pays des Francs » : A. MIQUEL, *L'Europe occidentale dans les relations arabes d'Ibrahim ben Ya'qub (Xe siècle)*, dans *Annales*, sept.-oct. 1966, pp. 1048-1064 (p. 1060, bibliographie sur les monnaies arabes en Europe au Moyen Âge).

(2) É. ORBÉLIAN, *op. cit.*, pp. 81-85.

(3) É. ORBÉLIAN, *op. cit.*, pp. 133-134.

Il faut dire que l'originalité est un caractère propre aux décors monumentaux du xe siècle, aussi bien en Occident qu'en Orient, exception faite pour quelques peintures de Cappadoce, les seules à nous être parvenues suffisamment nombreuses pour qu'on puisse y reconnaître des écoles (1). L'originalité des peintures de Tatev tient surtout à leur aspect antiquisant ; mais, à travers ce retour aux modèles du ive et du ve siècles se devine la voie empruntée. Pour définir l'art de Tatev, nous avons donc fait appel aux peintures contemporaines du ixe au xie siècle, à celles d'Occident, du monde grec, arménien et abbasside.

Notre enquête ne peut pas être considérée comme terminée, en Occident spécialement, où le vaste héritage carolingien nécessite la visite de nombreuses bibliothèques. Nous nous sommes efforcés cependant de ne négliger aucun des aspects connus de l'art du xe siècle. Nous publions donc ce premier rapport ; les conclusions qu'il propose pourront être nuancées, précisées ultérieurement, mais ne seront vraisemblablement pas modifiées dans l'ensemble. L'intérêt artistique et historique de ces peintures nous a paru justifier cette première publication.

Nous donnons ici la série des monuments utiles que nous avons personnellement étudiés et les principaux éléments bibliographiques.

Arménie

a) Peintures murales du viie siècle :

Lembatavank (seul décor assez bien conservé), Talin, Talich, Goch, Mren : style chrétien primitif à tendance linéaire.

b) Peintures murales du xe siècle :

Agtamar, 915-921, de style mésopotamien ; Gndévank, traces de peintures du xe siècle (936) dans l'abside, décors italianisants du xviie siècle dans les bras sud et nord.

(1) École d'Ihlara (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, pp. 218-220) ou de Tokalı I (N. et M. Thierry, *Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllı dere*, dans *Cahiers archéologiques*, XV, 1965, p. 144), par exemple.

c) Manuscrits :

Évangéliaire d'Etchmiadzin, feuillets du VIIe siècle (paléochrétien arménien à survivances arsacides) et de 989 (stylisation linéaire à partir de modèles paléochrétiens byzantins) ; Évangéliaire Sannassarian de 936 (Maténadaran n° 7735), style oriental très schématique ; Évangéliaire n° 7739 du Maténadaran, de 1901, style oriental linéaire.

d) Bibliographie :

Il n'y a pratiquement pas d'études sur les peintures murales d'Arménie au VIIe siècle en dehors d'une rapide description : L. A. Durnovo, *Histoire de la peinture arménienne*, Erivan, 1957, pp. 7-13 (en russe), et de quelques pages dispersées : S. Der Nersessian, *La peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin*, dans les *Actes du XIIIe Congrès International des Études Byzantines*, t. III, pp. 49-51 ; N. et M. Thierry, *Notes sur des monuments arméniens en Turquie*, dans *Revue des Études arméniennes*, II, 1965, p. 173 (église de Mren).

Pour le Xe siècle, quelques lignes sur Tatev et Gndévank dans L. A. Durnovo (*op. cit.*, p. 15, avec erreur d'interprétation sur les peintures de Gndévank qui, ailleurs que dans l'abside, sont du XVIIe siècle), reprises par S. H. Mnatzaganian, *op. cit.*, pp. 212-213. Pour Agtamar : S. Der Nersessian, *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, 1965, pp. 36-49. Pour les manuscrits : K. Weitzmann, *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts*, Bamberg, 1933 ; L. A. Durnovo, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, pp. 24-41 ; F. Macler, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1913, pp. 12-13 ; S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, 1945, pp. 144-116 ; à paraître : la description de l'Évangile de la Reine Melk (862, style antiquisant alexandrin) dans le catalogue de la Bibliothèque des Mékhitaristes de Venise.

MONDE GREC.

a) Peintures du Xe siècle en Cappadoce ; les survivances protobyzantines et orientales s'y associent plus ou moins aux effets de la renaissance macédonienne ; parmi les plus importantes, Tokalı I et Pigeonnier de Güllı dere (913-920) qui sont du même atelier, Kılıclar kilise (très beau style antiquisant de la première moitié du Xe siècle), Tokalı II (beau style classique du milieu du Xe siècle).

Peintures géorgiennes du xe siècle à Ösk et Hahul. Peintures du xe siècle de Saint-Étienne de Kastoria. Peintures de la Panagia tôn Chalkéôn de Salonique (1028).

b) Miniatures : manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale de Paris, 510 (880-883), qui offre un important vocabulaire iconographique ; *Paris. grec* 139.

c) Bibliographie :

G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, tome I, pp. 199-242 (Kılıclar kilise), pp. 262-294 (Tokalı I), pp. 297-376 (Tokalı II), 520-550 (Pigeonnier de Çavusin, 964-965) ; tome II, pp. 78-99 (Tavşanli kilise, 913-920) ; N. et M. Thierry, *Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllı dere*, dans *Cahiers archéologiques*, XV, 1965, pp. 97-154 ; Ch. Amiranachvili, *Histoire de la peinture monumentale géorgienne*, Sahelgami, 1957 (en russe) ; St. Pelekanides, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 63-101 ; St. Pelekanides, *I piu antichi affreschi di Kastoria*, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 11, Ravenne, 1964, pp. 351-366, et, toujours pour Kastoria : B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienne, 1966, pp. 80-84 (parallèlement, notes sur la Panagia tôn Chalkéôn de Salonique).

Pour les manuscrits : H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. XV-LX bis pour le *Grec* 510 [y ajouter : S. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, t. 16, 1962, pp. 197-228, pl. I-XVIII] et pl. I-XIV bis pour le *Paris. grec* 139 ; K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935.

OCCIDENT.

a) Peintures monumentales :

En Italie, Cividale (VIIIe s.), Malles (avant 881), Galliano (1007), Saint-Ours d'Aoste (XIe ou XIIe s.). En Suisse, Musée national suisse de Zürich, Müstair (IXe s.). En Allemagne, Rheinisches Landesmuseum de Trèves, Saint-Maximin (fin IXe). En France, Germigny-des-Prés (799-818), Saint Germain d'Auxerre (841-859).

b) Peintures des manuscrits :

Première école palatine de Charlemagne : Évangéliaire de Godescalc, 781-783, style antiquisant systématisé apparenté à l'art de Rome et à celui de l'Italie du nord (Paris, B.N. *nouv. acq.* 1203) ; Évangéliaire de Ada, vers 800 (Trèves, Stadtbibliothek, *cod.* 22) et Évangéliaire de Soissons, début du IXe siècle (Paris, B.N., *lat.* 8850), de style antiquisant à tendances plus réalistes que le Godescalc. *École de Tours ou école palatine* de *Lothaire* : Bible de Vivien, de 846 (Paris, B.N., *lat.* 1) ; Évangéliaire de Lothaire, 849-851 (Paris, B.N., *lat.* 266) ; Évangéliaire Dufay (Paris, B.N., *lat.* 9385) ; manuscrit S. 19 de la Bibliothèque municipale d'Autun, de style antiquisant dérivé de l'art romain du Ve siècle, tendance linéaire. Apocalypse de Trèves (Stadtbibl., *cod.* 31), début IXe, manuscrit antiquisant d'inspiration italienne, dessin relevé de peinture. *École palatine de Charles le Chauve* : Sacramentaire du Couronnement (Paris, B.N., *lat.* 1141) ; *Codex Aureus* de Munich (Bayerische Staatsbibl., *lat.* 14000), de 870 ; école de localisation discutée dont le style dérive, en partie, de celui de Reims et de Tours. *École de Fulda*, très fidèle aux modèles antiques : Évangéliaire de Würzburg (Universitätsbibl., *lat.* 66), deuxième quart du IXe siècle, style voisin des écoles de Ada et de Tours ; *Codex Wittechindeus*, vers 975, très influencé par les écoles palatines du IXe, de Lothaire et de Charles le Chauve (Berlin, Staatsbibl.). *École de Reichenau à ses débuts*, alors qu'elle est fortement influencée par l'art de l'Italie du nord (dans la suite du Godescalc) : Psautier d'Egbert (Cividale, Musée archéologique, no 136) et Évangéliaire de Poussay (Paris, B.N., *lat.* 10514), tous deux des environs de 980. *École de Reichenau de style ottonien* : Apocalypse de Bamberg, vers 1000 (Staatlische Bibl.), Livre des Péricopes d'Henri II, 1007 ou 1014 et Évangéliaire d'Otton III, de 1000 environ (Munich, Bayer. Staatsbibl., *lat.* 4452 et 4453). *Écoles ottonienne de Trèves*, *Codex* d'Egbert vers 980 (Trèves, Stadtbibl., *cod.* 24), *École de Saxe*, début du Xe siècle, Sacramentaire de Leipzig (Universitätsbibliothek, *cod.* 190) et page isolée d'un évangéliaire de Leipzig (Saint Luc, fig. 19).

c) Bibliographie :

Pour la peinture murale : A. Grabar, *Le haut Moyen Âge*, Genève, Skira, 1957, pp. 54-59 (Müstair, Malles), pp. 69-75 (Germigny des Prés, Auxerre, Trèves), pp. 82-85 (Fulda, église Neuenberg Saint-André, début du XIe siècle) ; A. Grabar, *La peinture romane*, Ge-

nève, Skira, 1958, pp. 33-46 (Sant'Angelo in Formis, Galliano, Saint-Ours d'Aoste) ; V. H. Elbern, *Die bildende Kunst der Karolingerzeit zwischen Rhein und Elbe,* dans *Das erste Jahrtausend,* Düsseldorf, 1962, pp. 412-435 ; R. Louis, *Les églises d'Auxerre,* Paris, 1952, pp. 69-85 ; L. Birchler, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster,* dans *Art du haut Moyen Âge dans la région alpine, IIIe Congrès international pour l'étude du haut Moyen Âge,* Lausanne, 1954, pp. 167-252) ; H. Eichler, *Peinture murales carolingiennes à Saint-Maximin de Trèves,* dans *Cahiers Archéologiques,* VI, pp. 83-90 ; H. Torp, *Il problema della decorazione originaria del tempietto longobardo di Cividale del Friuli,* dans *Quaderni della Face,* n° 18, Udine, 1959. H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus,* Wiesbaden, 1962.

Pour les miniatures : C. Nordenfalk, *Le haut Moyen Âge,* Genève, Skira, 1957, pp. 136-160 (enluminures carolingiennes et post-carolingiennes), pp. 192-127 (enluminures ottoniennes) ; C. Nordenfalk, *Les miniatures,* dans *Catalogue de l'exposition Charlemagne,* Aix-la-Chapelle, 1965, pp. 202-304 ; A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei Vorgotischer Zeit,* coll. « Die Blauen Bücher », 1959, W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tours,* Berlin, 1930-1933 ; H. Omont, *Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IXe et Xe siècles,* Paris, 1924 ; H. Omont, *Peintures et initiales de la première Bible de Charles le Chauve,* Paris, 1911 ; J. R. Rahn, *Das Psalterium aureum von Sankt Gallen,* Saint Gall, 1878 ; A. Merton, *Die Buchmalerei in Sankt Gallen vom neunten bis zum elften Jahrhundert,* Leipzig, 1912 ; O. Homburger, *Die Illustrierten Handschriften der Bürgerbibliothek Bern,* Berne, 1962 ; H. Zimmermann, *Die Fuldaer Buchmalerei in Karolingischer und ottonischer Zeit,* Vienne, 1910 ; G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils,* Leipzig, 1913 ; A. Boeckler, *Die Reichenauer Buchmalerei,* Münich, 1925 ; A. Boeckler, *Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau,* Munich, 1961 ; K. Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte Karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen,* Fribourg, 1924 ; H. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse, Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000,* Munich, 1921 ; A. Fauser, *Die Bamberger Apokalypse,* Insel Verlag, 1958 ; *Catalogue de l'exposition d'art byzantin,* Athènes, 1964, n° 374 (Psautier d'Egbert).

Étude des peintures de Tatev

Des décors qui jadis recouvraient les murs, il ne reste plus aujourd'hui que trois morceaux : les fragments d'un Jugement Dernier sur le mur occidental, ceux d'une Nativité, d'un Bain de l'Enfant et d'une Annonce aux Bergers, sur le mur nord, et quelques portraits de prophètes dans l'abside.

Nous décrirons successivement ces trois ensembles, faisant chaque fois l'étude iconographique des sujets ; puis nous analyserons les divers éléments du vocabulaire de style, pour essayer de définir le métier des peintres.

Décor du mur occidental

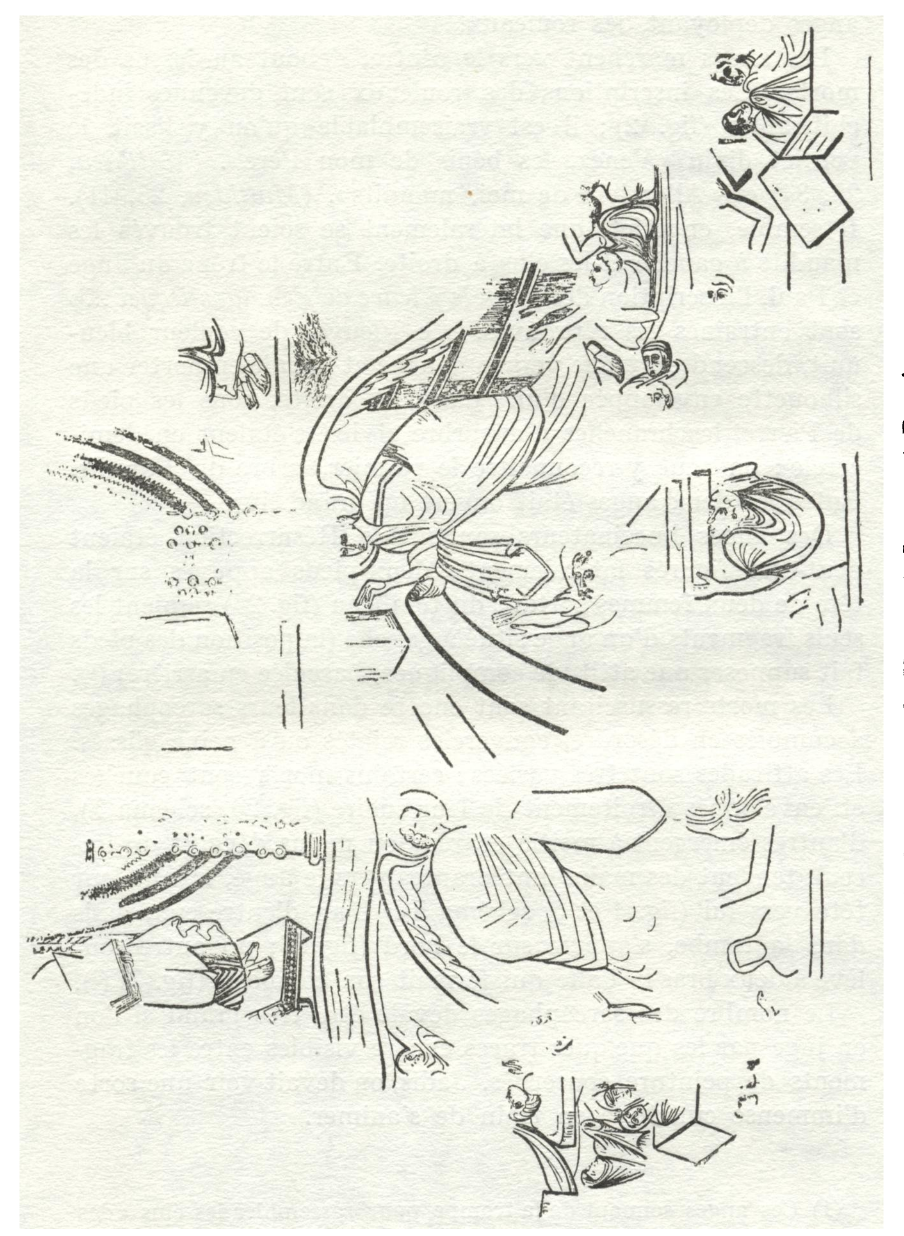
Seconde Venue et Jugement Dernier

I. — Composition (fig. 2 à 7, schéma 1).

Le sujet occupait jadis tout le mur et l'on avait obturé les fenêtres de la façade datant de 895. Peut-être s'étendait-il sur les murs latéraux du bras occidental ; il n'en reste que la partie centrale et inférieure, mais on reconnaît la composition en deux registres superposés.

En haut était le Tribunal céleste. Le Christ qui trônait dans la mandorle devait être fort grand si l'on en juge d'après les dimensions de son siège. Celui-ci était fait d'un bois hérissé de nœuds ou de cabochons de couleur turquoise irrégulièrement placés. Les apôtres Pierre et Paul, patrons de la cathédrale, encadraient le Christ ; debout sur des tabourets, ils semblent avoir été isolés du reste des apôtre. Paul (fig. 3) se tenait à gauche, c'est-à-dire à la droite du Juge ; il est identifié grâce au texte écrit sur le Livre : « Ce qui arrivera le jour où Dieu jugera les actions secrètes des hommes selon mon Évangile, par Jésus Christ ». (*Épître aux Romains*, 2, 16) (1). Symétriquement se tenait sans doute Pierre dont il ne reste plus que les pieds. Le haut du mur a perdu ses décors, mais on peut penser que des anges étaient groupés au-dessus des apôtres.

(1) Mlle S. Der Nersessian a bien voulu nous traduire les inscriptions encore déchiffrables, ce dont nous la remercions vivement ici.



1. Tatev, Seconde Venue et Jugement Dernier.

En bas, on reconnaît la foule des ressuscités et deux grands anges déployant des rouleaux.

Les anges marchent vers le centre, debout au-dessus des morts. Les inscriptions des rouleaux sont devenues indéchiffrables (fig. 2) ; il est vraisemblable qu'on y lisait le verdict divin « Venez, les bénis de mon Père ». (*Matthieu*, 25, 34) et « Allez loin de moi, maudits ». (*Matthieu*, 25, 41). Il semble, en effet, que latéralement se soient trouvés les maudits à gauche et les élus à droite. Entre le trône du Juge et Paul, l'inscription désigne « *le Fleuve de Feu dans lequel ...* » sont entraînés les réprouvés. Ce Fleuve, de couleur bleu-nuit, descend du trône vers la gauche et paraît emporter une silhouette enveloppée d'un suaire. A droite, sous les pieds de Pierre, les branches d'un arbre stylisé s'étalent en demi-cercle ; on peut y reconnaître le palmier, arbre du Paradis. Entre les deux anges était ouvert un grand livre.

Des anges buccinateurs sonnant la Résurrection étaient peut-être figurés latéralement ; deux pieds appuyés sur la tête de deux femmes sortant du tombeau (fig. 24) seraient les seuls fragments d'un ange situé à gauche (la position des pieds fait supposer une attitude compliquée, basculée en arrière) [1].

Les morts ressuscitant sont encore dans leurs sarcophages accumulés en désordre, couvercles rejetés ou à peine glissés. Les attitudes sont très variées ; certains morts sont couchés et enveloppés étroitement de leur suaire (fig. 24, schéma 7), d'autres émergent à moitié et, plus ou moins dégagés du linceul, tendent des mains implorantes vers le Juge, levant leur tête vers lui (fig. 4 et 5, schéma 5). L'un d'entre eux, assis dans la tombe, s'appuie sur le bord (fig. 6) ; un autre soulève à deux bras la dalle qui fermait son tombeau (fig. 7) [2].

Le nombre des sarcophages devait être très grand si l'on en juge par les quelques traces encore visibles entre les fragments de peinture conservés. Jadis, on devait voir une sorte d'immense cimetière en train de s'animer.

(1) Ces anges sonnant de la trompe pour rassembler les élus « des quatre coins de l'horizon » (*Matthieu*, 24, 31) sont presque toujours situés sur les côtés de la scène de Résurrection (cf. nos fig. 8 à 10).

(2) Cette photo nous a été communiquée par Mlle Der Nersessian ; le sujet a été détruit et remplacé par des graffitti en 1963.

II. — ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE DU SUJET.

Cette composition associant la Résurrection des morts et la Séparation des bons et des méchants est une combinaison des thèmes de la Seconde Venue et du Jugement Dernier (*Matthieu*, 24, 30-31 et 25, 31-46). Il nous faut situer cette composition par rapport à celles, peu nombreuses, que nous a laissées le haut Moyen Âge occidental et oriental.

La composition la plus proche de celle de Tatev est celle du manuscrit dit « Apocalypse de Bamberg », datant de 1000 environ, miniature ottonienne de l'École de Reichenau dont le style est assez éloigné, bien que certains éléments du vocabulaire de style puissent se rattacher à la même filiation (fig. 10). On retrouve les deux registres superposés, en haut un grand Christ occupe le centre du Tribunal, en bas les anges déploient les rouleaux où se lisent les paroles de Matthieu (25, 34 et 41) ; ces anges piétinent les morts sortant de leurs tombes et séparent les élus des maudits ; latéralement, on voit les anges buccinateurs.

Dans le Livre des Péricopes d'Henri II, ouvrage de la même école légèrement postérieur au précédent (1007 ou 1014), la composition est répartie sur deux pages (fig. 8 et 9) : la Résurrection à l'appel des trompes occupe l'une d'elles ; le Juge au-dessus des deux grands anges est au centre de la seconde.

Ces miniatures de l'École de Reichenau sont les plus proches de la composition de Tatev, mais bien d'autres représentations occidentales en ont les traits essentiels.

Le Juge de taille monumentale se retrouve à Müstair au IXe siècle (1), à Saint-Georges d'Oberzell et à Burgfelden (École de Reichenau, XIe siècle (2), en Italie à Sant'Angelo in Formis et à Sant'Angelo de Pianella au XIe et au XIIe siècle (3). On le trouvera ultérieurement sur les tympans romans, à Saint-Denis, à Autun, à Conques, par exemple.

(1) B. BRENK, *op. cit.*, pl. 30.

(2) C. LAMY-LASSALLE, *The paintings of the western apse in St.-George's church of Oberzell, Reichenau*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, janv.-fév. 1947, pp. 15-30, fig. 6, 7, 11 ; B. BRENK, *op. cit.*, pl. 49.

(3) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pp. 265 et 284-285.

Le Juge dominant le vaste champ des morts qui sortent de la tombe se voit encore sur un ivoire carolingien du Victoria and Albert Museum de Londres (1), à Saint-Georges d'Oberzell, à Burgfelden, sur la fresque de Poncé des environs de 1170 (2) et sur bien des tympans romans, à Saint-Denis, par exemple (voir plus loin, à propos de la Résurrection). Le Juge assis au-dessus des anges qui déploient les rouleaux se retrouve à Sant'Angelo in Formis, à Sant'Angelo de Pianella ; sur quelques tympans romans, comme à Moissac, il est encadré par eux.

Dans l'Orient médiéval, la composition du Jugement Dernier est d'un type différent, qui se codifie au cours du xe siècle ; la célèbre page du manuscrit grec de Paris 74, folio 51 verso, du xie siècle, est un excellent exemple de ce tableau complexe et soigneusement ordonné (fig. 12), qui se différencie presque point par point des compositions occidentales (3).

Quelques représentations plus anciennes offrent certains des éléments primordiaux qui caractérisent la formule latine, ce qui permet de conclure qu'il y eut une iconographie primitive commune. Deux miniatures de la seconde moitié du ixe siècle présentent respectivement la Seconde Venue (Cosmas Indicopleustès, folio 89 r) et le Jugement Dernier (*Paris. gr.* 923, folio 67v) suivant une composition étagée : le Christ et les Anges dans le ciel, les hommes sur la terre, les morts ressuscitant sous la terre (Cosmas) ; le Christ, les deux anges et les élus dans le ciel, les méchants en Enfer (*Codex gr.* 923) (4). Le Christ encadré par deux anges adorants se

(1) B. Brenk, *op. cit.*, pl. 35.

(2) P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France*, Paris, 1951, p. 122.

(3) Pendant que nous préparions notre étude paraissait l'important travail de B. Brenk sur les Jugements Derniers du haut Moyen Âge, en Orient et en Occident (textes et monuments), *op. cit.*, pp. 79-171 ; nous nous y référerons souvent ; d'autre part, l'étude comparative de l'iconographie orientale et occidentale faite par E. Bertaux, *op. cit.*, pp. 254-267, n'a pas perdu son intérêt (en particulier la remarque sur la taille gigantesque du Christ dans les représentations latines).

(4) Pour les similitudes de ces représentations, cf. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris, 1957, pp. 237-239. A propos de l'appartenance italienne du manuscrit *Paris. gr.* 923, cf.

voit encore au-dessus d'une file d'élus (les martyrs de Sébaste) et de scènes représentant la pesée des âmes, l'Enfer et le Paradis, dans une église monastique de Cappadoce, Yılanlı kilise, que l'on peut dater de la seconde moitié du IXe siècle (1). C'est, apparemment, la dernière image rappelant les compositions antiques.

La première représentation « byzantine » du Jugement Dernier, qui annonce la formule du XIe siècle, se trouve encore en Cappadoce, dans le pigeonnier de Güllı dere, dont les peintures sont datées de 913-920 (2). Le Christ Juge, encadré des deux personnes de la Déïsis, la Vierge et le Baptiste, trône entre les apôtres. Il en est séparé par deux groupes d'anges qui « présentent les écrits des hommes », ainsi que le précise l'inscription. Ces anges tenant le rouleau participent à la séparation des bons et des mauvais, comme on peut le supposer pour ceux du *Codex gr.* 923, et comme on le voit nettement exprimé sur les représentations occidentales. Le groupe des deux anges déployant les rouleaux, image occidentale, ou des anges tenant les rouleaux serrés, image byzantine archaïque, dérive sans doute de la représentation triomphale primitive des anges encadrant le Juge. Un schéma comme celui du *Paris. gr.* 923 semble une forme intermédiaire ; on sait que ce manuscrit est d'origine italienne, et l'on peut se demander si la transformation n'est pas une création romaine, étant donné son développement et sa persistance en Italie.

Dans l'iconographie byzantine, cette image cappadocienne des anges auxiliaires du Jugement resta sans descendance : on voit seulement des cohortes angéliques semblables à une garde impériale, et la composition de Güllı dere, qui, de plus, associait le thème de la Seconde Venue (Christ descendant du Ciel, précédé par les anges portant une croix symbolique), reste

K. WEITZMANN, *op. cit.*, pp. 80-81 et 77, fig. 538, et A. GRABAR, *Cah. archéol.*, XVII, 1967, p. 250.

(1) N. et M. THIERRY, *Nouv. égl. rup. de Capp.*, *op. cit.*, p. 95.

(2) N. et M. THIERRY, *Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllı dere*, pp. 131-137, fig. 24-27. A Kastoria, dans l'église de S. Étienne, Xe siècle, on conserve l'importance primordiale du Tribunal apostolique, mais les anges forment escorte et ne participent pas à la proclamation de la sentence divine, B. BRENK, *op. cit.*, pp. 80-82, pl. 21.

isolée. Signalons que ces peintures étaient un compromis entre l'iconographie paléochrétienne du fonds cappadocien et l'iconographie orthodoxe de la capitale après la victoire des Iconodules.

Quelle que soit l'évolution du Jugement Dernier chez les Grecs au cours du xe siècle, il est clair qu'à l'époque des peintures de Tatev, les témoins byzantins qui nous sont parvenus leur sont étrangers.

Il nous paraît intéressant d'insister sur l'un des caractères principaux de la représentation de Tatev : l'importance de la Résurrection des morts. Elle aussi permet de confirmer son appartenance occidentale.

La Résurrection des morts.

En Orient, nous ne connaissons pas d'image antérieure au xe siècle, mise à part la miniature du Cosmas Indicopleustès, qui montre les morts levant la tête sous le sol que foulent les vivants. Dans le pigeonnier de Güllı dere, en Cappadoce (913-920), l'image, expliquée par une inscription, est en grande partie détruite ; on voit à gauche une figure féminine assise entre les morts, les uns dans son giron, les autres dans une cuve-ossuaire à laquelle elle s'appuie ; à droite, il ne reste que l'extrémité des poissons qui nagent au sein de la mer ; sans doute s'agit-il d'une image atypique de la Terre et de l'Océan restituant leurs morts (1).

Dans les Jugements Derniers byzantins du xie siècle, la représentation des morts sortant de leur cercueil est très peu développée. Sur un ivoire du Victoria and Albert Museum (2), ils ne sont que deux à répondre à l'appel de l'ange buccinateur et la scène tient peu de place en regard du Tribunal, du Paradis et de l'Enfer (1/15e de la surface). Même chose dans le manuscrit *Paris. gr.* 74 où, cette fois, le peintre préfère les scènes pittoresques : des animaux terrestres et marins vomissent les morts (fig. 12). Ces représentations théâtrales de la Résurrection, tirées de l'Apocalypse de Jean et de l'Apocalypse de

(1) N. et M. Thierry, *op. cit.*, p. 144, note add. et p. 125, photo inédite.

(2) B. Brenk, *op. cit.*, pl. 23. Sur la Résurrection : pp. 145-171.

Pierre, l'emporteront ultérieurement ; le détail des morts sortant de la tombe sera supprimé (1) ou réservé à la Descente du Christ aux Enfers (2).

En Occident, par contre, les monuments anciens sont plus nombreux où l'on peut suivre le grand développement du thème de la Résurrection des morts, sans doute en raison de la fidélité au texte de Matthieu (24, 30-31). Ainsi se multiplient ces images de nécropoles surprises en plein réveil, avec les morts sortant de leurs sarcophages ou de leurs cercueils.

Les exemples carolingiens abondent ; ils accompagnent bien souvent la scène de la Crucifixion, sur divers ivoires (3) comme sur le Psautier d'Utrecht (4), ou font partie du Jugement Dernier comme sur l'ivoire du Victoria and Albert Museum ou sur les peintures monastiques de Müstair (5). L'intérêt de cette dernière image tient au grand développement de la scène qui surmontait le Tribunal céleste sur toute la largeur du mur occidental ; de l'ange buccinateur situé à droite, il ne reste que les pieds ; les sarcophages sont de simples cuves couvertes d'une dalle ou d'un toit en bâtière ; les ressuscités étaient nombreux, les attitudes variées ; certaines figures sont difformes, et l'une d'entre elles est un cynocéphale, sans doute pour prouver l'universalité de la Résurrection (6).

(1) G. et M. Sotiriou, *Les icones du Sinaï*, Athènes, 1956 (en grec), pl. 150-151.

(2) Ainsi à Sainte-Barbe de Soğanlı, Cappadoce, 1006 ou 1021, fig. 26, dans G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 327 ; et à Torcello, dans Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, pp. 544-546 ; cf. B. Brenk, *op. cit.*, pp. 160-164.

(3) J. Schwartz, *Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens*, dans *Cahiers archéologiques*, XI, 1960, pp. 145-162 (pp. 156-159, fig. 1) ; B. Brenk, *op. cit.*, pp. 165-170, pl. 60 et 94. Pour la survivance mosane de ce thème, J. Schwartz, fig. 2.

(4) B. Brenk, *op. cit.*, pl. 37 (f. 90).

(5) B. Brenk, *op. cit.*, pl. 35 ; pl. 31 et fig. 7 et 8 : parmi les ressuscités de Müstair, il y a un cynocéphale (cf. pl. 31) que l'auteur n'a pas reproduit (cf. sa fig. 8).

(6) Au même titre que l'évangélisation ; ce thème, caractéristique de la pensée médiévale, se retrouve aussi bien en Orient (en Cappadoce, par exemple, à la fin du IXe siècle et au début du Xe, N. Thierry et A. Tenenbaum, *Le cénacle apostolique en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1963, pp. 233-236) qu'en Occident (cf. le célèbre

L'importance attribuée à ce thème de la Résurrection des morts caractérise bien d'autres œuvres occidentales ultérieures. Nous avons déjà parlé des miniatures de l'Apocalypse de Bamberg et des Péricopes d'Henri II (fig. 10 et 8) ; signalons une page d'un manuscrit de l'École de Bohême daté de 1085 (1) qui reprend la formule des Péricopes d'Henri II : la page est entièrement couverte par de longs sarcophages d'où sortent des ressuscités entièrement nus, tandis que les anges buccinateurs ne sont pas figurés. Pour le XIe siècle, nous avons déjà cité Saint-Georges d'Oberzell et Burgfelden : comme à Tatev, les deux compositions ottoniennes placent les morts directement sous le Tribunal céleste ; par contre, à Müstair et à Sant'Angelo in Formis, la Résurrection se trouve au registre supérieur.

Au cours du Moyen Âge occidental, l'importance de la Résurrection des morts, symbole de la Victoire du Christ sur la mort, ne se dément pas. On la retrouve, amplement traitée, sur les tympans romans de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris (2), d'Autun, de Conques, etc. Sur un chapiteau d'un prieuré clunisien de Saint-Révérien (milieu du XIIe siècle), la formule des ressuscités levant les mains vers les anges buccinateurs placés latéralement apparaît fidèlement conservée (fig. 11) ; le chapiteau maintient le thème associant Résurrection et Jugement Dernier (3). Au XIVe siècle encore, sur la grande mosaïque qui couvre le mur extérieur sud de la Cathédrale Saint-Guy de Prague, l'image des morts sortant

tympan de Vézelay, F. SALET et J. ADHÉMAR, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948, pp. 123-129).

(1) Évangéliaire de Vysehrad, f. 43 (MS XIV A 13 de la Bibl. Univ., Prague). L'image des morts sortant des sarcophages est très semblable sur l'ambon d'émail mosan dû à Nicolas de Verdun (Klosterneuburg, 1181), cf. J. STIENNON, *Art mosan des XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, sans date, pl. 35.

(2) E. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1947, pp. 176-180. Le tympan de Saint-Denis (2e quart du XIIe s.) est proche des compositions du XIe : on y voit au registre supérieur le Christ géant, les apôtres et latéralement un ange buccinateur ; au registre inférieur, la foule des ressuscités.

(3) M. ANFRAY, *L'architecture religieuse du Nivernais au Moyen Âge, les églises romanes*, Paris, 1951, pp. 271-272, pl. LI. On a, de droite à gauche, la Résurrection, la pesée des âmes, l'Enfer et le Paradis.

de leurs sarcophages de pierre rappelle par son iconographie et son importance la miniature de l'Évangéliaire de Vysehrad (1085) ; elle occupe à peu près le tiers de la surface de ce Jugement Dernier.

A Tatev, le grand développement des scènes de la résurrection montrant les morts sortant de leur tombe, rattache ce sujet à l'iconographie occidentale.

La plupart des figures sont encore enveloppées de leur suaire. En cela, elles se rapprochent des représentations carolingiennes ; au IXe siècle, en effet, il est encore assez rare que les morts soient nus ; ils le seront ultérieurement, à moins qu'ils ne soient vêtus d'une tunique comme sur les images ottoniennes (fig. 8). On remarque à Tatev la femme levant ses mains jointes sous le voile (fig. 4, schéma 5) ; cette formule, sur laquelle nous reviendrons à propos du vocabulaire de style, se retrouve souvent pour les ressuscitées des ivoires du IXe siècle, comme si les artistes avaient eu une prédilection pour elle (1). A Tatev, les tombes sont de simples sarcophages fermés d'une dalle, elles n'évoquent plus les cuves ossuaires ou sépulcres monumentaux de type antique fréquents dans l'imagerie carolingienne palatine, mais rappellent plutôt les sarcophages des cimetières mérovingiens, comme dans les peintures monastiques de Müstair.



Si l'on peut, sans conteste, ranger le Jugement Dernier de Tatev dans les compositions de type occidental, il faut noter cependant quelques détails originaux.

Ainsi le livre ouvert entre les anges qui déploient les rouleaux pourrait être celui des Évangiles, instrument du Salut ; on le représente fermé, posé sur le trône divin, dans les images byzantines de la Pentecôte et du Jugement Dernier (2). Mais

(1) J. SCHWARTZ, *op. cit.*, fig. 1 ; B. BRENK, *op. cit.*, pl. 94.

(2) Cf. Pentecôte du *Paris. gr.* 510 (f. 301), Jugement du *Paris. gr.* 74 (f. 51 v., fig. 12) ; pour le trône de l'Hétimasie, cf. B. BRENK, *op. cit.*, pp. 71, 73 ; pour l'exposition de l'Écriture dans les églises antiques, cf. A. GRABAR, *Les ambons syriens et la fonction liturgique de la nef*

c'est plus vraisemblablement le Livre de Vie d'après lequel les morts seront jugés (Apocalypse de Jean, 20, 12-13). Sur le manuscrit de l'Apocalypse de Trèves (*Codex* 31, f. 67), l'image de la Seconde Venue montre le Christ encadré par deux livres ouverts que portent les anges. On sait que ce manuscrit du début du IXe siècle, comme celui de Cambrai qui lui ressemble, serait directement inspiré par l'Italie.

Un second détail est, lui aussi, d'interprétation délicate quant à son origine ; c'est le fleuve de feu, ici d'un bleu profond bordé d'un cerne jaune ; absent dans l'iconographie occidentale, il figure chez les Byzantins, mais couleur de feu, d'un rouge violent (1). Quant à l'anomalie que constitue la situation inversée du Paradis et de l'Enfer (le Paradis est à gauche, c'est-à-dire à la droite du Christ, aussi bien dans l'iconographie grecque que latine), elle n'est peut-être qu'accidentelle.

***

Décors du mur nord

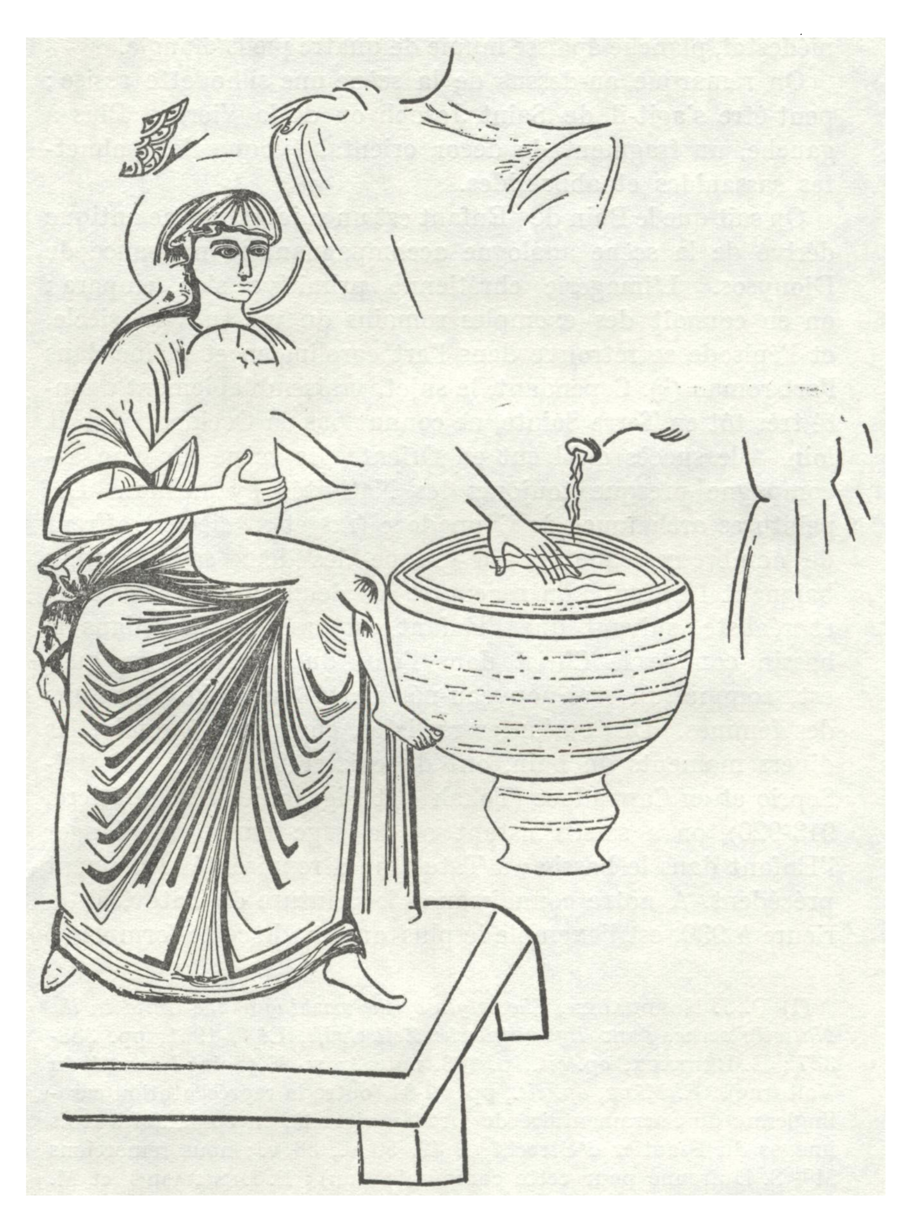
Sur le mur nord se trouvaient les divers épisodes de la Nativité du Christ. Il n'en reste plus que la scène du Bain de l'Enfant et l'Annonce aux bergers ; les deux tableaux sont contigus.

I. — Le bain de l'Enfant (fig. 13, schéma 2).

Seule la sage-femme assise à gauche est assez bien conservée. Elle tient l'Enfant nu sur ses genoux et plonge la main dans le bassin pour apprécier la température de l'eau qu'une deuxième sage-femme verse (on distingue la taille et quelques doigts de cette dernière figure). La sage-femme assise porte une tunique à manches courtes et un voile dont les plis tombent de la tête sur les épaules ; sur son flanc droit

dans les églises antiques, dans *Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 129-133 ; pour les trônes-lutrins, cf. J. Lassus et G. Tchalenko, *Ambons syriens* dans *Cahiers archéologiques*, V, 1951, pp. 81, 102, 105, 121.

(1) M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 272. Cf. la page du *Paris. gr.* 74, fig. 12.



2. Tatev, Bain de l'Enfant, voir fig. 13.

est massé un pan de vêtement. Elle est placée sur un lourd piédestal, planche épaisse munie de quatre pieds d'angle.

On remarque au-dessus de la scène une silhouette assise ; peut-être s'agit-il de Saint Joseph ou de la Vierge. Plus à gauche, un fragment de décor oriental évoque des palmettes sassanides et abbassides.

On sait que le Bain de l'Enfant est un sujet d'origine antique dérivé de la scène analogue accompagnant la naissance de Dionysos. L'imagerie chrétienne primitive s'en empara ; on en connaît des exemples romains du VIe au VIIIe siècle, et l'épisode se retrouve dans l'art carolingien et même dans l'art roman (1). Cependant, le sujet, vraisemblablement adopté très tôt en Terre Sainte, ne connut pas en Occident — et de loin — le succès qu'il eut en Orient. La scène du bain accompagne presque toujours les Nativités byzantines. Les peintures archaïques de Cappadoce (IXe et Xe siècles) offrent de nombreux exemples du groupe des deux sages-femmes baignant l'Enfant ; on rencontre les deux types : hiératique et réaliste, suivant que l'Enfant est assis de face dans le bassin comme le Christ dans l'eau du Jourdain ou qu'il est, comme un vrai nouveau-né, porté ou baigné par une des femmes. Des variantes réalistes, cherchant à rendre les divers moments du bain, ont dû exister fort tôt. A Castel-Seprio et en Cappadoce (Tokalı I et Pigeonnier de Güllı dere, 913-920), on a saisi l'instant où la sage-femme va plonger l'Enfant dans le bassin ; à Tatev, on a représenté le moment précédent. A notre connaissance, la peinture de Tatev, antérieure à 930, est l'exemple le plus ancien de cette formule (2)

(1) P. J. NORDHAGEN, *The origin of the washing of the Child in the Nativity scene*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, LIV, 1961, pp. 333-337 ; E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 103, note 2 ; p. 96 (Saint-Laurent du Volturne). E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 62-64 (outre la représentation carolingienne du Sacramentaire de Drogon citée là, on connaît les trois images du Psautier d'Utrecht, f. 42, 50 v., 88 v. ; nous remercions Mlle S. Dufrenne pour cette communication) ; P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *op.cit.*, p. 43, fig. 8 (variante réaliste du Bain à Saint-Pierre les Églises, IXe ou Xe s.).

(2) La formule est appliquée à la fin du Xe siècle pour la Naissance de la Vierge (Ménologe de Basile II, 986, cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, p. 92).

signalée pour le XIe siècle (sur les miniatures byzantines du Psautier d'Egbert, par exemple, f. 9v) et le XIIe (sur les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme et de la Martorana) (1). La survivance la plus fidèle se trouvait en Espagne, à Sigena (XIIIe siècle) ; la situation des personnages était inversée, mais les positions respectives de la sage-femme et de l'Enfant, le vêtement même de cette dernière, avec le pan d'étoffe froissé sur le côté, rappellent étrangement l'image de Tatev (2).

Sur les manuscrits arméniens, où la scène du Bain est moins souvent reproduite que dans l'iconographie byzantine, la formule rencontrée à Tatev figure quelquefois (ainsi sur l'Évangile de Mougna, du milieu du XIe siècle) (3).

On peut donc conclure à l'existence d'une tradition réaliste du Bain représentée par la sage-femme tenant l'Enfant et appréciant la température de l'eau, tradition assez précoce puisque nous en avons un exemple du début du Xe siècle. Il nous semble difficile de préciser si les peintres qui travaillèrent à Tatev avaient ce schéma dans leurs cartons ou s'il leur a été fourni en Asie Mineure, sous les directives de l'évêque Jacques.

II. — L'ANNONCE AUX BERGERS (fig. 14, schéma 3).

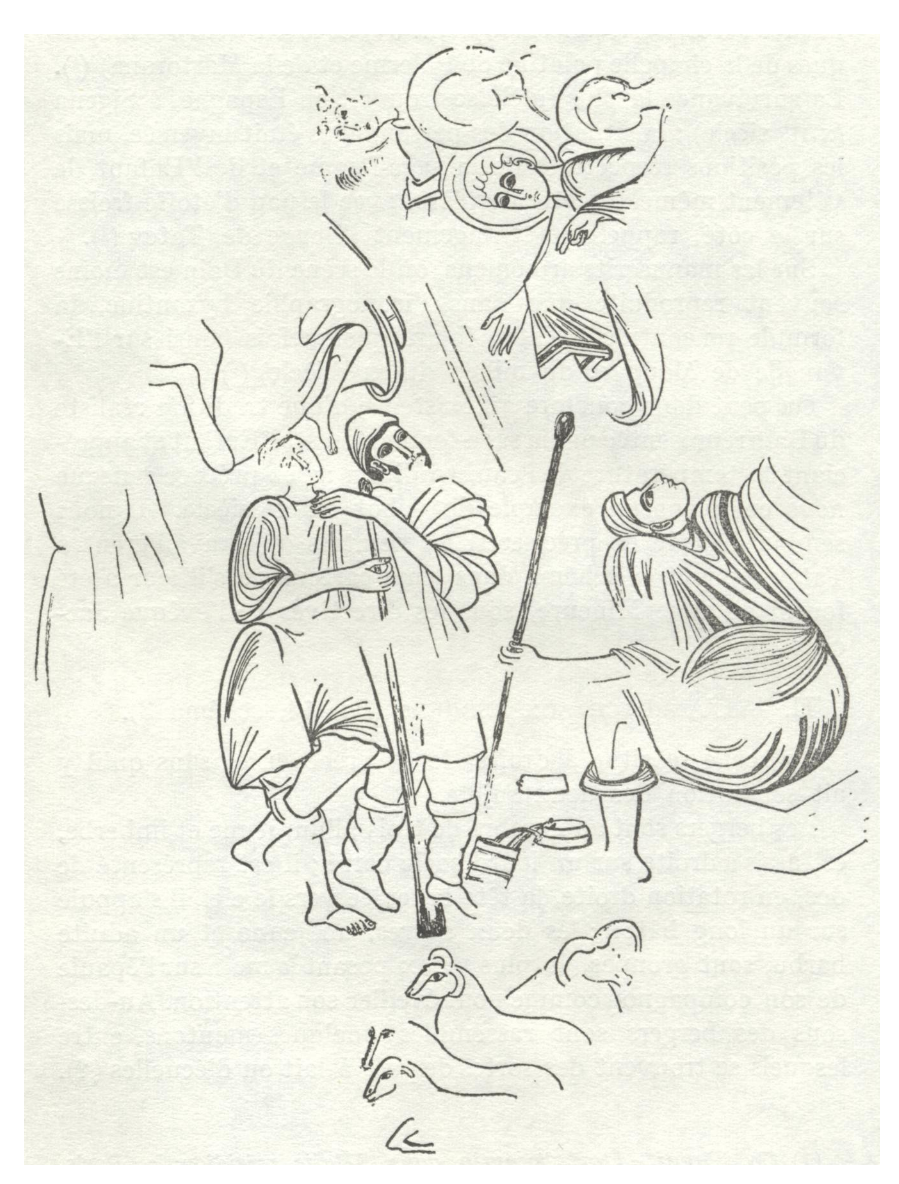
La scène se situe à droite de la précédente, sans qu'il y ait séparation des deux sujets.

Les bergers sont au nombre de trois ; l'un, jeune et imberbe, est assis à droite sur un lourd socle carré ; il est représenté de dos, en rotation droite, la tête basculée vers le ciel, il s'appuie sur un long bâton ; les deux autres, un jeune et un adulte barbu, sont groupés, le plus vieux posant la main sur l'épaule de son compagnon comme pour éveiller son attention. Au-dessous des bergers sont rassemblés quelques moutons, entre lesquels se trouvent des sortes de pots à lait ou d'écuelles (?).

(1) Ch. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894, p. 221 ; A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, p. 130. Cf. G. MILLET qui croyait cette formule tardive, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, pp. 105-106.

(2) W. W. S. COOK et J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagineria romanicas*, dans *Ars Hispaniae*, Madrid, 1950, pp. 122-128, fig. 97.

(3) L. A. DURNOVO, *Miniatures arméniennes*, p. 57.



3. Tatev, Annonce aux bergers, voir fig. *14*.

On remarquera la forme particulière du bâton des pâtres, mal équarri et épais à sa base, et leurs chausses : le berger barbu semble porter des bandes molletières et son compagnon des chausses ou jambières dégageant les orteils.

Les anges étaient nombreux ; on distingue encore cinq d'entre eux. A droite, du haut du ciel se penchent quatre anges, l'un bénissant, alors qu'un autre, la main ouverte, semble présenter la Nativité. A gauche, un troisième, descendu vers les Bergers, vient de se poser sur le sol, un pied et un genou à terre, le corps rejeté en arrière en une attitude très dynamique.

La scène de l'Annonce aux bergers est associée à la Nativité aussi bien en Orient qu'en Occident, et la différenciation des deux iconographies est ici difficile à établir. La composition paléochrétienne des ampoules de Monza comprend le groupe des deux bergers à gauche et du troisième assis à droite (1).

Les deux bergers appuyés l'un sur l'autre évoquent l'imagerie byzantine ; on les rencontre à Kılıclar, en Cappadoce, à peu près à la même époque que les peintures de Tatev (2), et le style « proto-byzantin » de ces fresques fait penser qu'il s'agit d'un schéma plus ancien. Par contre, l'attitude du troisième berger évoque plutôt des représentations carolingiennes et ottoniennes (fig. 15) ; dans l'iconographie byzantine archaïque, il est assis de face, jouant de la flûte (3). Ici, le socle massif qui sert de siège, la forme du bâton, les chausses, les écuelles, sont également des détails étrangers au vocabulaire byzantin de cette scène, ainsi qu'au seul exemple arménien contemporain, celui d'Agtamar (4) ; nous verrons plus loin qu'ils se retrouvent dans le répertoire occidental.

Le groupe des anges permet quelques remarques. S'adressant du haut du ciel aux bergers, les anges ne correspondent

(1) Cf. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, Amp. n° 1, pl. 11.

(2) Jerphanion, *op. cit.*, pl. 46, n° 2.

(3) G. Millet, *Recherches sur l'icon.*, pp. 114-135 (sur la constance du berger musicien dans le monde byzantin).

(4) S. Der Nersessian, *Aght'amar*, p. 38 (il s'agit de l'arrivée des bergers, non de l'Annonce faite par les anges).

pas à la formule grecque qui les montre debout sur le sol, parfois figurés en entier, parfois cachés en partie par des rochers. Dans l'iconographie occidentale du x[e] et du xi[e] siècle, dans le *Codex* d'Egbert (vers 980) ou l'Apocalypse de Bamberg (vers l'an 1000, fig. 15), par exemple, leur groupe flotte dans le ciel, nettement séparé des bergers. On remarque à ce propos les deux gestes de l'iconographie ottonienne, main tendue ouverte et main bénissante (fig. 15), que l'on a vus à Tatev ; dans d'autres représentations, le corps suit le mouvement du bras, d'où ces anges volant vers le bas (1), draperies pendantes (fig. 16), en une attitude caractéristique qu'on ne retrouve pas dans l'iconographie byzantine archaïque. Parfois, dans les manuscrits latins, un seul des anges est descendu au niveau des bergers (ce que les peintures de Tatev montrent sous une forme dynamique) ; c'est le cas dans plusieurs manuscrits de l'École de Fulda du x[e] et du xi[e] siècle (2), dans le Livre des Péricopes d'Henri II (3), dans le manuscrit de l'École de Winchester, le Rouen n° 274 (Sacramentaire de Robert de Jumièges, 1006-1023, f. 33r), etc.

En conclusion, cette composition de l'Annonce aux bergers s'écarte assez nettement de la forme byzantine contemporaine (pour le groupe des anges et pour l'absence du berger musicien, en particulier) et cependant, elle n'a que des analogies fragmentaires et dispersées avec l'imagerie occidentale. Ce dernier fait s'explique en partie par l'âge des miniatures considérées ; plus jeunes de cinquante à cent ans que les peintures de Tatev, elles ont eu plus de temps pour se différencier d'un prototype possible, et ceci en un siècle où les écoles régionales accentuaient leurs particularismes. Il nous semble que la formule de Tatev est une variante occidentale encore peu éloignée du schéma paléochrétien de l'ampoule de Monza.

(1) Cf. sur un Évangéliaire de l'école de Cologne, 2[e] quart du xi[e] s., dans V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 357 ; sur un Psautier de Boulogne, vers 1000, dans J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris, 1959, fig. 13 (voir également fig. 14).

(2) Sacramentaires de Göttingen (dernier quart du x[e] s.), de Bamberg et du Vatican (début du xi[e] s.), dans V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 440-441.

(3) A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei...*, p. 30 ; Munich, B.S.B., *lat.* 4452, f° 9 r.



Décors de l'abside

Étant donné le mauvais état des peintures, il reste peu de chose des quatre registres superposés.

Dans la conque se trouvait un Christ en majesté dont on ne distingue plus que les pieds nus chaussés à l'antique, posés sur un piédestal orné de palmettes dérivées de l'acanthe. On devine encore la partie inférieure de l'auréole ronde qui l'encerclait.

Sur la paroi s'étageaient de bas en haut une série d'évêques, puis les apôtres et les prophètes. Chacune des figures s'inscrivait dans un entre-colonnement. Seuls quatre prophètes sont en partie conservés (fig. 17) ; ils tiennent de façon diverse rouleaux et tablettes inscrites et lèvent une main vers le ciel où règne le Christ. Nous décrirons le type des drapés assez systématisés et les détails d'architecture à propos du vocabulaire de style. Il faut remarquer que la disposition des figures sous des arcades, héritée de l'antiquité, a survécu surtout dans la décoration occidentale (1), alors qu'elle est devenue rare dans la peinture byzantine monumentale antérieure au XIe siècle (2).

Rappelons que la représentation face à face du Christ en Majesté de l'abside et du Christ Juge du mur occidental a été donnée par E. Bertaux comme caractéristique des programmes carolingiens. Il s'agit vraisemblablement d'une survivance paléochrétienne, car deux décors cappadociens de la seconde moitié du IXe siècle, très représentatifs du « tréfonds oriental » antérieur à l'orthodoxie byzantine post-iconoclaste, en fournissent des exemples comparables (3). Quoi qu'il en

(1) Cf. les apôtres à Müstair (B. Brenk, *op. cit.*, pl. 31-32) et la position, entre les colonnes, des martyrs à Trèves (A. Grabar, *Haut Moyen Âge*, p. 74).

(2) En Cappadoce, un seul des nombreux décors du Xe s. montre les évêques isolés sous des arcades, celui de Bahattin samanlıgı kilisesi (N. et M. Thierry, *Nouv. égl. rup.*, 77).

(3) E. Bertaux, *L'art dans l'It.*, pp. 257-261, 266 (à propos du programme de Sant'Angelo in Formis) ; en Cappadoce, Yılanlı kilise et Kokar kilise (N. et M. Thierry, *op. cit.*, p. 110, note 71).

soit, le programme de Tatev, qui date du début du xᵉ siècle, ne répond pas au canon constantinopolitain contemporain, puisque, dans l'abside, ce dernier fixe l'image de la Théotokos, qu'il y ait ou non un Jugement Dernier sur le mur occidental (ainsi à Torcello, au xiiᵉ siècle) ; on sait, de plus, que ce Jugement se trouve, le plus souvent, dans le narthex (1).

Le seul autre décor monumental contemporain conservé en Arménie, celui d'Agtamar (915-921) n'est pas très éloigné des programmes byzantins archaïques. Dans la conque se trouvait un Christ en majesté au-dessus de la file des apôtres (fig. 18) ; dans le bras occidental figure la suite du récit narratif de la vie du Christ, qui se déroule en registres superposés du Sud au Nord, de gauche à droite, comme à Kılıclar kilise en Cappadoce à la même époque (2) ; l'image du dernier Tribunal figure au-dessus de la porte méridionale (3).

Le programme iconographique de Tatev se distingue donc de ses contemporains orientaux essentiellement par cette opposition du Christ de l'abside et de celui du mur occidental. On peut se demander si l'évêque Jacques a proposé un modèle paléochrétien ou a accepté des suggestions latines ; quoi qu'il en soit, ce programme est conforme au type carolingien. Pour ce qui est du récit de la Vie du Christ, les fragments qui nous sont parvenus ne permettent guère de conclure ; on remarque cependant que la Nativité occupait le mur nord du bras nord et qu'il est peu vraisemblable que les scènes antérieures de l'Enfance aient occupé tout le bras sud et le mur ouest du bras nord.

Vocabulaire de style

Il sera étudié d'après ses principaux éléments ; en premier lieu, nous analyserons la technique des drapés des vêtements, puis, à propos des figures, leurs attitudes et gestes divers,

(1) Ainsi à Kastoria au xᵉ s. (Saint-Étienne), au xiᵉ s. (Panagia Mavriotissa), et à Thessalonique vers 1028 (Panagia tôn Chalkéôn) ; cf. B. Brenk, *op. cit.*, pl. 20-22, 29.

(2) Sur les programmes narratifs, cf. Jerphanion, *op. cit.*, I, pp. 72-73.

(3) S. Der Nersessian, *op. cit.*, pp. 41, 48, fig. 70.

enfin, la technique du modelé des visages et des mains, pour terminer par quelques détails accessoires : architectures, mobilier, etc.

I. — Technique des drapés des vêtements.

Cette technique très caractéristique semble fondée sur trois principes : la multiplication des plis, l'enveloppement « en masse » des silhouettes et la systématisation décorative particulière du bord des vêtements.

A) Multiplicité et sytématisation des plis.

Le désir de reproduire l'ampleur des drapés antiques est à l'origine des procédés tels que l'exagération du nombre des plis, la répétition des lignes parallèles simulant la profondeur de l'étoffe ou la cassure de son bord saillant. La multiplication des plis n'a rien de spécifique ; le procédé s'observe en bien des cas d'imitation et de schématisation des modèles antiques, comme sur les sculptures byzantines, arméno-géorgiennes ou wisigothiques du VII[e] siècle. A Agtamar, les peintures de 915-921 en offrent d'autres exemples (fig. 18). En Occident, les miniaturistes carolingiens de l'École de Reims en ont fait un des éléments principaux de leur style qui, cependant, se voulait réaliste ; il est vrai que les formes générales du corps ne sont pas totalement dissimulées par l'épaisseur des étoffes (1).

A Tatev, le procédé est très systématisé, soit que les plis épousent les courbes du corps (voir le berger assis, schéma 3), soit que les pans d'étoffe tombent avec sécheresse, s'emboîtant et se coupant à angles aigus (voir saint Paul et la sage-femme, fig. 3 et 13). La première formule s'éloigne du réalisme antique à la manière de quelques miniatures comme celles du Psautier d'Egbert (ex. f. 17r) ou du feuillet isolé de Leipzig (fig. 19) ou encore des peintures de Saint-Maxis min de Trèves (2). Quant à la seconde formule, celle des pli-

(1) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 146.

(2) H. Eichler, *op. cit.*, pl. XXVI, vêtements de Saint Jean ; A. Grabar, *op. cit.*, p. 74.

qui s'emboîtent les uns dans les autres, elle a de nombreux équivalents occidentaux, notamment dans l'École de Tours, et, plus tard, dans celle de Reichenau (1) et dans celle de Saxe (2).

Cette systématisation est étrangère à l'esthétique byzantine contemporaine, toujours plus ou moins fidèle aux modèles antiques de type réaliste (ainsi pour les miniatures du *Paris. grec* 510). D'autre part, la technique de Tatev est également différente de celle d'Agtamar (fig. 18), où les plis courbes en échelle sur les jambes et les bords relevés des manteaux sont fidèles aux traditions parthes et sassanides, comme l'étaient plus ou moins, dans le monde arabe, les drapés des peintures omeyades et abbassides (3).

B) Enveloppement « en masse » des silhouettes.

Ce caractère est particulièrement net pour les figures en proscynèse des anges du Jugement Dernier (schéma 1, fig. 2), pour la femme joignant les mains sous le suaire (fig. 4, schéma 5) et pour le berger assis (fig. 14).

Les corps sont véritablement « empaquetés » dans l'épaisseur des plis. Ainsi s'explique la lourdeur des silhouettes des anges, dont on ne distingue pas le buste ou les jambes sous les draperies. Le procédé se retrouve sur bien des sarcophages paléochrétiens ou sur des ivoires romains du IVe et du Ve siècle (4). Au IXe et au Xe siècle, il a disparu de la technique byzantine qui s'efforce de dessiner les diverses parties du corps sous les étoffes.

En Occident, peintures murales et miniatures carolingiennes ont assuré la survie de la formule primitive. Après l'école de

(1) C. Nordenfalk, *op. cit.*, pp. 150-153 (Tours), pp. 198-204 (Reichenau).

(2) V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 405-407, 259 ; A. Boeckler, *op. cit.*, pl. 20.

(3) D. Schlumberger, *Deux fresques omeyyades*, dans *Syria*, XXV, 1946-48, fasc. 1-2 ; E. Herzfeld, *Die Ausgrabungen von Samarra; Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, pl. II, XVI, XVIII, XIX.

(4) A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, fig. 288, 290 (sarcophages ravennates) ; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, fig. 62, 110, 111, etc.

Reims, et de façon plus sèche et plus graphique, l'école de Tours a multiplié les exemples de ces silhouettes « enveloppées » dont le dos est formé d'une seule grande courbe sous les plis nombreux du manteau (fig. 21). La peinture murale, après les exemples de Müstair (IXe siècle), offre des survivances de la fin du Xe siècle à San Fedelino de Novate (1), et du début du XIe à Galliano (1007) (2).

A Tatev, le procédé s'observe encore pour la figure de la sage-femme assise de face (schéma 2) : l'étoffe est tendue d'une jambe à l'autre, les plis convergent de la jambe droite vers le genou gauche. Là encore, la formule est d'origine proto-byzantine ; on en trouve l'application, par exemple, sur le Christ trônant dans l'abside de Saint-Vital de Ravenne, au VIe siècle. Elle disparaît à Constantinople lors de la Renaissance macédonienne, remplacée par un autre schéma : l'étoffe plus souple, moule les deux jambes et un pli creux se forme entre les genoux. En Occident, les Carolingiens sont restés fidèles à la formule du VIe siècle, tout en la schématisant : les jambes sont enveloppées globalement, en biais, par l'étoffe qui dégage quelque peu la jambe gauche du personnage (3). Les manuscrits ottoniens conservèrent ce dessin, aussi bien le maître du *Registrum Gregorii*, vers 885 (4), que les peintres de l'école de Reichenau (fig. 9 et 33, par exemple).

C) Systématisation décorative du bord des étoffes.

Elle s'observe au bord de la chasuble d'un prophète (fig. 17), du manteau de saint Paul (fig. 3, schéma 4) et d'un ange de la Nativité (schéma 3), du voile de la sage-femme (schéma 2).

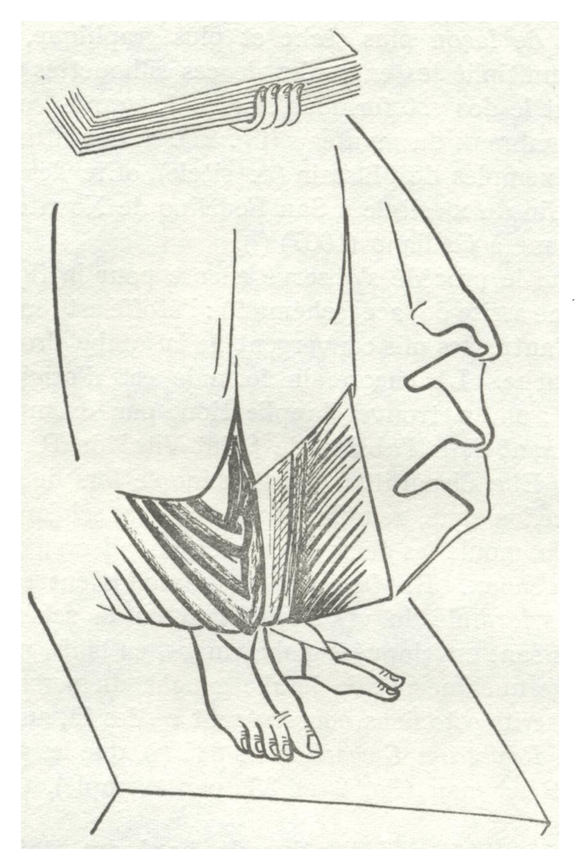
La systématisation semble venir d'une certaine raideur de l'étoffe qui, au lieu de tomber souplement, se casse en formant à chaque pli un tracé en forme de cadre avec parfois un angle

(1) A. GRABAR, *Le Haut Moyen Âge*, p. 56. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, p. 62-65.

(2) Silhouettes des deux prophètes dans l'abside, A. GRABAR, *La peinture romane*, p. 41.

(3) Cf. sur la célèbre figure de Lothaire du *Paris. lat.* 266, f. 1v, dans C. NORDENFALK, *op. cit.*, p. 150.

(4) C. NORDENFALK, *op. cit.*, p. 192 ; pour le *Codex* d'Egbert, Trèves (*Codex* 24), images des Évangélistes assis de face, f. 5 v., 6.



4. Tatev, saint Paul, voir fig. 3.

rentrant « en doigt de gant ». Ce dessin « en cadre » est très caractéristique ; son origine remonte, elle aussi, à la basse antiquité, et les mosaïques en fournissent des exemples (1). Là encore, la formule n'a pas été retenue par la Renaissance macédonienne qui ne l'ignore pas cependant, mais ne l'utilise qu'accessoirement (2), alors que l'art carolingien en a systématisé l'emploi.

(1) Cf. les draperies de Vénus assise sur un centaure marin à Timgad, C. Courtois, *Timgad, Antique Thamugadi*, Alger, 1951, p. 95.

(2) K. Weitzmann, *op. cit.*, pl. XXXII (*Codex* 92 de Lavra, f. 1v.) ; dans le *Paris. gr.* 510, f. 75 ; sur des ivoires du xe siècle, V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 312-313 ; en Cappadoce, Tokalı II, milieu du xe s., Jerphanion, *op. cit.*, pl. 82.

La valeur décorative de cette ligne brisée au bord des vêtements semble avoir séduit les peintres carolingiens qui en ont multiplié l'usage à plaisir. Elle est très caractéristique des manuscrits de l'école de Ada : Évangéliaire de Soissons (1) ou de Trèves (fig. 20), par exemple. On la retrouve presque inchangée sur un manuscrit de Fulda des environs de 975, le *Codex Wittechindeus* (fig. 22), un peu desséchée et discrète sur la miniature du *Registrum Gregorii* à la fin du xe siècle (2), enfin, d'un graphisme aigu et systématisé sur quelques dessins du xe siècle de l'école de Saxe (3). Cette ligne brisée survécut également en Italie à titre décoratif, malgré l'influence grandissante de l'art byzantin ; elle a été étonnamment développée sur le Christ absidal de Sant'Angelo in Formis, à la fin du xie siècle (4).

A Tatev, on constate une survivance comparable à ces exemples post-carolingiens ; le dessin est souple au bord du manteau de Paul (schéma 4, fig. 3), plus sec sur le prophète de l'abside (fig. 17), offrant ainsi les deux formes de l'évolution du procédé.

Appliqué à la coiffure de la sage-femme (fig. 23), il lui confère une largeur particulière dont on a quelques équivalents en Occident ; après l'école de Ada (voir la reliure de l'Évangéliaire de Lorsch du Victoria and Albert Museum (5)), les écoles saxonnes et anglo-saxonnes en donnent de curieuses déformations (fig. 16) (6), et au xiie siècle, le peintre de l'Apocalypse de Saint-Sever une version particulièrement fantaisiste dans le dessin de la Femme qui chevauche la bête (fo 52v).

Le même procédé sert à rendre le pan d'étoffe froissé sur le côté de la sage-femme assise (fig. 13 et schéma 2) ; ce détail, connu lui aussi des mosaïstes romains, a été conservé avec prédilection par les peintres carolingiens, en particulier par ceux de l'école de Tours (7).

(1) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 138.
(2) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 192.
(3) V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 405.
(4) R. Causa, *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Fabbri-Skira, no 15, Milan-Genève, 1965, p. 11.
(5) *Catalogue d'Aix-la-Chapelle*, no 522 (pl. 97).
(6) V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 405.
(7) Là encore, cf. la figure de Lothaire trônant.

Il faut encore remarquer le large pan de manteau qui retombe du bras de l'ange du Jugement Dernier (schéma 1, fig. 2). Il est dessiné comme s'il était replié à l'extérieur, formant un pli creux ouvert en avant ; le tracé du bord inférieur semble avoir un axe de symétrie et se termine en pointe. Le schéma est d'origine fort ancienne, puisqu'on le voit déjà ébauché sur une fresque romaine du début du VIIe siècle (1). Il se distingue du pan de manteau flottant que portent les prophètes de la Transfiguration de Saint-Apollinaire in Classe (fin du VIe siècle). Nous n'avons noté cet élément du vocabulaire de style, dans la peinture byzantine du Xe siècle, ni à Agtamar, ni dans les manuscrits arméniens. Par contre, le schéma de ce pan de manteau ouvert d'un pli creux et terminé en forme de flèche se retrouve dans les Évangélistes de l'école de Ada (fig. 20, et plus encore sur la miniature de l'Évangéliaire de Soissons, f. 180v (2)), et plus tard sur maintes figures de l'école de Reichenau. Les peintres de cette dernière école ont fait de ce pan de manteau un des éléments caractéristiques de leur drapé à l'antique ; on en reconnaît la forme pointue, plus grêle que le schéma romain primitif, sur l'Évangéliaire de Poussay (f° 50v, 56v), l'Apocalypse de Bamberg (f° 11v, 13v, 46 ; 59v, 71v : fig. 29, etc.), les Péricopes d'Henri II (f° 117, 149v, 108, etc.), l'Évangéliaire d'Otton III (f° 25v, 120v, 139v, 244v, etc.).

II. — Schéma des gestes et attitudes.

Malgré le petit nombre des figures conservées, on reconnaît quelques schémas stéréotypés qui cherchent à rendre l'animation des mouvements.

1) Le geste des mains voilées, jointes en signe d'imploration, que nous avons décrit à propos d'une ressuscitée encore enveloppée de son linceul (fig. 24, schéma 5), est un véritable poncif carolingien. C'est de cette façon que l'ivoire de Darm-

(1) J. Wilpert, *Die Römischen Mosaïken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg en Brisgau, 1916, IV, pl. 140 (portrait de saint Augustin, époque de Grégoire le Grand, 590-604).

(2) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 138.

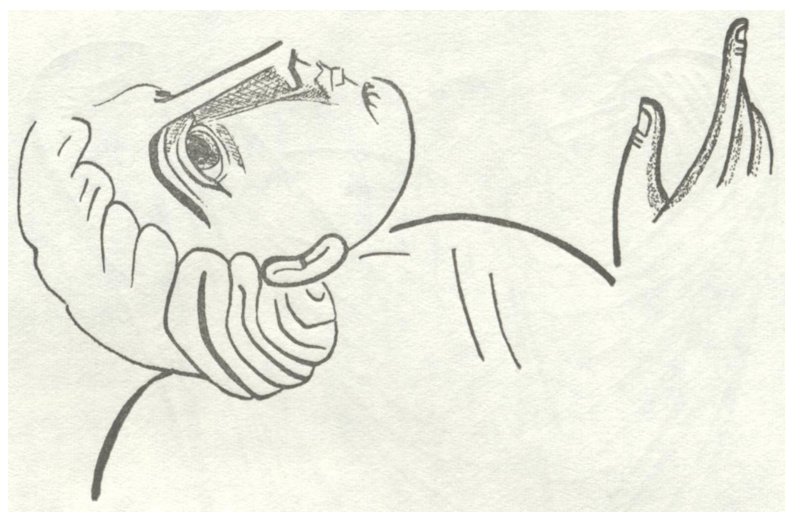


5. Tatev, ressuscitée implorant, voir fig. 4.

stadt, de l'école de Ada, au IXe siècle (1), représente la Vierge de l'Ascension (fig. 25), et quelques ivoires de l'école de Metz (environ 875 (2), les morts ressuscitant. Il semble que les peintres de l'école de Charles le Chauve aient particulièrement apprécié cette image ; on la rencontre sur le Sacramentaire du Couronnement (fo 5v, 6v) et sur le *Codex Aureus* de Munich (fo 5v, 6 : fig. 27). Malgré la diversité des styles, on reconnaît la même systématisation : en haut, on voit la pince formée par le pouce s'opposant aux autres doigts de la main, puis, en dessous, l'étranglement de l'étoffe enroulée en fourreau autour du poignet et de l'avant-bras, enfin, l'évasement du voile qui s'épanouit plus bas en corolle (schéma 5).

Quand les peintres byzantins veulent représenter des mains

(1) V. H. ELBERN, *op. cit.*, pl. 214 ; tome II, p. 52.
(2) Cf. plus haut, note 3, p. 199.



6. Tatev, un ressuscité, voir fig. 4.

voilées, ils ne dessinent pas la forme des doigts sous l'étoffe qui tombe verticalement et assez mollement (fig. 26) (1).

Il faut donc, une fois de plus, classer le schéma de Tatev dans le répertoire occidental.

2) La représentation « en atlante vu de dos » est une autre formule employée à Tatev (fig. 7, schéma 6). Les personnages sont vus de dos, la tête de profil rejetée en arrière, les bras levés. C'est là une formule antique que les Byzantins n'ignoraient pas, mais utilisaient peu, alors que les artistes latins, carolingiens et post-carolingiens, l'affectionnaient, sans doute en raison de la virtuosité qu'elle traduisait. Les canons d'Évangéliaires carolingiens présentent tous l'ange de Matthieu dans cette position (Év. de Soissons, f° 7, fig. 28 ; Év. de Fulda, Würzburg 66, f° 2 et 2v ; *Codex Wittechindeus*, f° 7 ; etc.).

3) La position du berger assis (schéma 3), vu de dos, la tête de profil, ressemble assez à la précédente ; elle dérive

(1) Sur les peintures de Sainte-Barbe de Soğanlı, 1006 ou 1021, notre fig. 26, Jerphanion, *op. cit.*, II, pp. 306-332. Exemples dans les manuscrits, K. Weitzmann, *op. cit.*, fig. 16, 211, 283, etc.

du répertoire antique, et, sous cette forme particulièrement artificielle, elle évoque plutôt une adaptation occidentale éprise de complications (voir les exemples ottoniens signalés plus haut à propos de l'Annonce aux bergers, et, dans le Sacramentaire du Couronnement, l'assistant de Saint Grégoire assis de façon comparable au premier plan, f° 3). Chez les Byzantins contemporains, la formule de la représentation de dos est surtout utilisée pour les personnages debout (apôtres de l'Ascension à la fin du IXe siècle à Sainte-Sophie de Thessalonique, ou au début du Xe en Cappadoce (1) ; on remarquera à ce propos que les vêtements sur les peintures grecques sont du type « draperies mouillées » moulant les formes et ne sont pas massés en une silhouette globale).

4) L'attitude de la course rapide est celle que le peintre a voulu donner à l'ange descendu du ciel pour se poser près des bergers (schéma 3). Le pied gauche à terre, l'autre relevé en arrière du corps constituent un schéma de « course rapide » connu depuis l'époque grecque archaïque ; cette image qui, au premier abord, ferait croire à un semi-agenouillement à cause de la mauvaise représentation perspective de la jambe droite fléchie, est familière aux vases grecs du VIe siècle av. J.-C. (2). A Tatev, elle fait penser à une chute rapide vers le sol, le corps étant violemment rejeté en arrière, le coude gauche enfoncé au creux de la hanche (3).

Nous n'avons pas retrouvé ce schéma dans l'iconographie byzantine ; par contre, il semble qu'il ait fait partie du répertoire occidental, car nous en avons rencontré quelques exemples (4), le schéma pouvant servir, sans grand changement, pour les attitudes de supplication.

(1) N. et M. Thierry, *Ayvalı kilise* ..., pp. 148-149 ; dans le *Paris. grec* 139, f. 422 v., comme dans le *Vatican. cod. reg. gr.* I (K. Weitzmann, *op. cit.*, pl. XLVII, n° 283), un personnage nu très antiquisant qui personnifie le Mont Sinaï est présenté de façon comparable, assis, vu de dos, la tête levée de profil.

(2) P. E. Arias et M. Hirmer, *Le vase grec*, Paris, 1962, pl. 18-19.

(3) Attitude presque semblable sur un manuscrit d'Echternach du premier quart du XIe s. (A. Boeckler, *Deutsche Buchm.*, p. 32) pour l'ange du songe de Joseph.

(4) J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris, 1959, fig. 4, pl. IV ; notre enquête n'a pas dépassé cet ouvrage pour ce point.

5) Le geste d'indication ou de bénédiction en dehors, tel que le fait l'ange du Jugement Dernier (fig. 2, schéma 10, a) est également intéressant. Le pouce et les deux premiers doigts sont étendus ; les deux autres sont dirigés en dehors, nettement détachés du bord externe de la main, paraissant en adduction forcée. Ce geste particulier n'est pas constamment employé, puisque le geste de bénédiction de l'ange de l'Annonce aux bergers est du type habituel, les deux derniers doigts repliés à l'intérieur de la main (schéma 3) ; cependant, il mérite de retenir l'attention.

Ainsi, nous ne l'avons pas retrouvé dans le répertoire byzantin, où la bénédiction se fait avec les deux derniers doigts recourbés à l'intérieur [1] ou seulement le quatrième doigt, afin que la main dessine les lettres IC XC. C'est ce dernier schéma que l'on rencontre à Agtamar, aussi bien sur les sculptures que sur les peintures (fig. 18, schéma 10, e).

Par contre, l'Occident carolingien et post-carolingien offre des images comparables, soit d'extension des deux derniers doigts (ainsi à Saint-Germain d'Auxerre au IXe siècle ou sur le Gérocodex au milieu du Xe siècle) [2], soit d'adduction forcée ou de semi-flexion de ces doigts (ainsi à Müstair, à Malles, à Germigny au IXe siècle [3], et, plus tard, dans de nombreux manuscrits de l'école de Reichenau des environs de l'an mille, par exemple dans l'Évangéliaire d'Otton III).

Il est possible que cette dernière position des doigts soit due à l'incapacité des peintres de rendre la flexion de la racine des doigts et l'extension des deux dernières phalanges. On est probablement parti du schéma paléochrétien où les doigts repliés sont dessinés parallèlement au bord externe de la main (ainsi pour le Christ des diverses scènes de miracle à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne, au VIe siècle) ; peu

(1) Cf. l'ange de la Vision d'Ézéchiel du *Paris. gr.* 510, f. 438 v. ; dans K. Weitzmann, *op. cit.*, planches, fig. 11, 198, 363.

(2) R. Louis, *op. cit.*, p. 75 ou A. Grabar, *Haut Moyen Âge*, p. 72 (main de Dieu étendue vers Saint Étienne lapidé) ; V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 348 (main de Saint Pierre).

(3) *Catalogue d'Aix-la-Chapelle*, pl. 117 (Müstair), 118 (Germigny-des-Prés) ; A. Grabar, *La peinture du haut Moyen Âge*, éd. Held, Paris, 1965, pl. 153 (Malles), pl. 158 (Germigny).

à peu, les doigts ont été dessinés séparés de ce bord et se redressant en dehors, la formule étant alors employée sans esprit critique, sans confrontation avec la réalité (cette absence de réalisme est particulièrement nette à Germigny-des-Prés).

Le schéma de Tatev nous paraît l'aboutissement d'un cheminement semblable à celui que nous constatons dans le répertoire occidental.

III. — Schématisation des visages.

La schématisation ressort de deux procédés. En premier lieu, elle est de type « cubiste », les peintres ayant ramené les éléments du visage (nez, paupières, bouche) à des volumes simples, à des plans se coupant brutalement. En second lieu, ces plans, rectilignes bien souvent, ces éléments constitutifs du visage, sont cernés de noir ou de brun.

Ainsi, la vision à la fois tridimensionnelle et graphique des peintres de Tatev s'oppose, d'une part, à la schématisation orientale qui est essentiellement linéaire, qu'il s'agisse de certains décors de Cappadoce (1) ou des peintures arabes de Samarra (2) ou même des belles figures d'Agtamar (fig. 18), d'autre part, à la technique byzantine contemporaine qui, par la juxtaposition des couches de couleurs différentes, rend le modelé des visages sans avoir besoin d'en cerner les plans constitutifs.

1) *Technique de la schématisation.*

Prenons comme exemple le visage d'une des ressuscitées (fig. 24, schéma 7) ou celui de l'ange du Jugement Dernier (fig. 30). Le front est dans le même plan que l'arête nasale dont il est solidaire ; les flancs du nez tombent brutalement sur la surface de la joue. Pour les yeux, le croissant aplati de la paupière supérieure est nettement dessiné, légèrement relevé en dehors ; c'est une surface claire, en lumière, qui s'oppose au large cerne brun de la paupière inférieure.

(1) A. Kızıl Çukur (N. et M. Thierry, *Monuments Piot*, L, fig. 8, 19, 20, pl. X), et à Yılanlı kilise (N. et M. Thierry, *Nouv. égl.*, pl. 44-56) notamment.

(2) E. Herzfeld, *op. cit.*, pl. i, ii, iii, ix, xxvii, xxxv, lxi, lxiii, etc.



7. Tatev, une ressuscitée, voir fig. 24.

L'inclinaison des plans du visage est indiquée par des séries de petits traits parallèles. Le schéma 7 est particulièrement explicite (cf. fig. 24) avec les traits marquant l'arête nasale et les deux séries qui se coupent à angle obtus sur la joue Un autre visage féminin offre un type différent : un faisceau de traits curvilignes divergeant à partir de l'angle interne de l'œil (schéma 8) semble marquer le creux ombré de l'orbite.



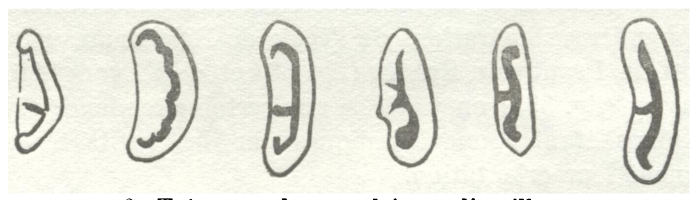
8. Tatev, une ressuscitée.

Sous la bouche, dont la lèvre supérieure est à peine marquée et la lèvre inférieure, rectangulaire, très saillante, l'ombre qui surmonte la saillie ronde du menton est figurée par des traits divergents qui descendent d'une ligne convexe.

Le procédé qui consiste à représenter ainsi les creux ombrés est caractéristique des peintres de Tatev : on l'observe sur la jambe de l'Enfant de la scène du Bain (fig. 13) ou au creux de la main implorante d'une des ressuscitées (fig. 24, schéma 5).

La systématisation « cubiste » marque également les visages de profil, dont l'arête nasale prolonge le front (schémas 5 et 6).

D'une façon générale, les mentons sont lourds, le maxillaire inférieur étant large ; enfin, les joues sont assez plates, creusées légèrement à la hauteur de la bouche. Les oreilles sont d'un dessin assez varié (schéma 9), mais se ramènent finalement à un schéma général : un bourrelet clair périphérique représente le bord externe du pavillon, il laisse en réserve l'ombre centrale noire ; celle-ci est formée parfois d'une ligne polycyclique, parfois d'une sorte de T couché ou de 3.



9. Tatev, quelques schémas d'oreilles.

2) *Analyse comparative.*

La stylisation « cubiste » des visages est un procédé déjà utilisé à l'époque du Bas-Empire romain ; de nombreuses mosaïques antiques en fournissent des exemples, en particulier ces profils aigus au nez pointu solidaire du front, et, périodiquement, ces schématisations réapparaissent dans l'art byzantin jusqu'au XIIIe et au XIVe siècle. Mais chez les Grecs, le procédé est peu brutal, les couleurs des plans éclairés ne tranchent pas avec violence sur celles des plans dans l'ombre (c'est ce qu'on peut constater aussi bien sur les minia-

tures du *Paris. grec* 510 que sur les peintures de Kılıclar citées plus haut). En Occident, ce procédé de simplification a été également adopté par les peintres carolingiens qui, suivant les écoles, l'ont plus ou moins atténué. L'école de Tours en a fait une de ses caractéristiques : les visages sont construits assez brutalement, à grandes lignes pures, et les larges cernes d'ombres rouges et brunes s'opposent aux surfaces claires en lumière (fig. 21, 31).

D'autre part, la stylisation graphique des visages, le dessin des éléments constitutifs comme les yeux ou le nez au moyen de cernes, noirs ou bruns dans l'ombre, blancs dans la lumière, se voient déjà dans l'art des mosaïstes proto-byzantins au VIe et au VIIe siècle. Les schémas analytiques de Saint-Apollinaire in Classe ou de Saint-Démétrius de Thessalonique ont fortement influencé les peintres du haut Moyen Âge en Italie septentrionale (1). Quelques-uns de ces schémas sont passés dans l'art carolingien qui, on le sait, emprunta beaucoup à l'Italie, à la Lombardie particulièrement. On connaît les rapports étroits qui existent entre les visages du Tempietto de Cividale et ceux de l'Évangéliaire de Godescalc (fig. 32) (2). Dans la tradition de ces miniatures carolingiennes, il faut citer les premières illustrations de l'école de Reichenau, vers 980, celles du Psautier d'Egbert (fig. 36) et de l'Évangéliaire de Poussay (fig. 33) ; on y décèle une certaine tendance cubiste, les plans étant souvent indiqués par des petits traits qui donnent leur orientation.

La stylisation de Tatev, qui tire son originalité de l'outrance même de ses procédés (cf. schéma 7), s'apparente à ces simplifications plastiques occidentales. A titre comparatif, on peut encore citer la schématisation brutale et barbare des peintures de Saint-Ours d'Aoste, qui sont comme un aboutisse-

(1) H. TORP, *op. cit.*, fig. 3-4, 13-14. L'auteur a analysé les visages de St.-Démétrius, non ceux de St.-Apollinaire in Classe ; le schéma du visage de Moïse justifie cependant la comparaison (dans F. X. BARTLE et Julie BOEHRINGER, *Ravenna, San Vitale, Sant' Apollinare in Classe*, Baden-Baden, 1959, pl. 68).

(2) H. TORP, *Note sugli affreschi piu antichi del'oratorio di S. Maria in Valle in Cividale*, dans *Atti del 2° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spolète, 1953.

ment de l'art carolingien des Alpes du Sud et de l'Italie du Nord à l'époque romane (1) ; elles s'inspirent des mêmes principes de simplification des volumes constitutifs du visage.

Parmi les références à l'art carolingien et post-carolingien, certaines méritent d'être soulignées.

Ainsi, nous croyons pouvoir insister sur la ressemblance entre quelques visages de Tatev et d'autres, caractéristiques de l'école de Tours ; peut-être est-elle due à leur affinité étroite avec les mêmes schémas antiques (romains vraisemblablement), peut-être aussi au rayonnement de l'école de Tours et de ses survivances (2). Il est certain qu'on trouve à Tatev quelque chose de la pureté et de la sécheresse de trait qui caractérisent l'élégance des créations de l'école palatine de Lothaire. Le visage de l'ange du Jugement Dernier (fig. 30) a des structures assez voisines de celui des gardes du corps de Lothaire (3) ou du Saint Jean de l'Évangéliaire Dufay (fig. 31), bien que sa joue soit moins creusée et son menton moins carré. Ces deux derniers caractères se rencontrent ailleurs, sur le visage massif d'un ressuscité imberbe (fig. 5) qui trouve facilement son équivalent dans le même répertoire, dans la Bible de Vivien, par exemple, f. 423v (4). Enfin, à Tatev, une figure d'adulte jeune (fig. 35), à la joue plate et allongée, au nez fin et busqué, à la moustache mince à peine marquée au-dessus de la bouche, répond à un autre type humain de l'école de Tours ; rappelant quelque peu Lothaire, il est plus proche encore du visage du Juif qui enseigne l'hébreu à saint Jérôme dans la Bible de Vivien (fig. 21, 38).

D'autres visages sont moins évocateurs, comme celui de l'ange de l'Annonce aux bergers (fig. 34), dont on peut rap-

(1) A. Grabar, *La peinture romane*, pp. 44-46.

(2) On connaît, en particulier, son influence sur l'école de Fulda, E. H. Zimmerman, *op. cit.*, pp. 87-90, 97-98. Cf. encore, W. Koehler, *A survey of the manuscripts of Tours*, dans *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1931, n° 9.

(3) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 150.

(4) Ce type de visage massif est proto-byzantin (cf. le Moïse de Saint-Apollinaire-in-Classe) et fut également adopté par l'art du début de la Renaissance macédonienne (cf. l'ange de Kılıclar kilise, note 2, p. 207).

procher cependant un type de l'école de Fulda au xe siècle (fig. 22), tant pour les proportions et l'élégance de la figure que pour son expression mélancolique. Quant au visage de la sage-femme, avec sa bouche mince, son menton petit et son maxillaire inférieur large, il évoque également les présentations de trois-quarts des figures de l'école de Winchester à la fin du xe et au début du xie siècle (1).

Enfin, quelques détails techniques caractéristiques de Tatev ne se retrouvent qu'en Occident.

Ainsi en est-il de la façon très particulière de marquer les creux ombrés ou les surfaces tournantes par un faisceau de petits traits noirs divergents. On la reconnaît sur les visages de l'école palatine de Charlemagne, sur l'Évangéliaire de Godescalc (fig. 32) et, moins nettement, sur l'Évangéliaire de Trèves (fig. 20). Sur le Psautier d'Egbert (fig. 37), le procédé appliqué à la courbure supérieure du menton sous la lèvre inférieure, est particulièrement net et aussi systématique qu'à Tatev. Sur ces visages du Psautier d'Egbert, l'emploi des petits traits parallèles indiquant la direction des plans du visage (le flanc du nez sur la fig. 36, comme sur l'Évangéliaire d'Ada, fig. 20) est très généralisé. Sur d'autres manuscrits de l'école de Reichenau un peu plus récents que le Psautier d'Egbert, comme les Péricopes d'Henri II, le faisceau de traits divergents se trouve sous la bouche, ou bien, partant de l'angle interne de l'œil, il s'épanouit sur la joue (cf. schéma 8), mais, cette fois, les lignes sont blanches sur le ton très soutenu de la peau (fig. 37). Le procédé des traits blancs divergeant à partir du creux de l'orbite se voit encore sur les visages des Prophètes de l'abside de Galliano (1007), mais moins artificiellement utilisé, le souci du modelé de type byzantin le disputant au graphisme post-carolingien (2).

Les œuvres citées à titre de comparaison montrent que les procédés techniques analysés sur le manuscrit italianisant de Godescalc sont devenus des éléments du répertoire

(1) C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 181, par exemple. Sur des liens possibles entre l'art tardif de Fulda et l'art anglo-saxon, cf. p. 195.

(2) A. Grabar, *Peinture romane*, p. 41.

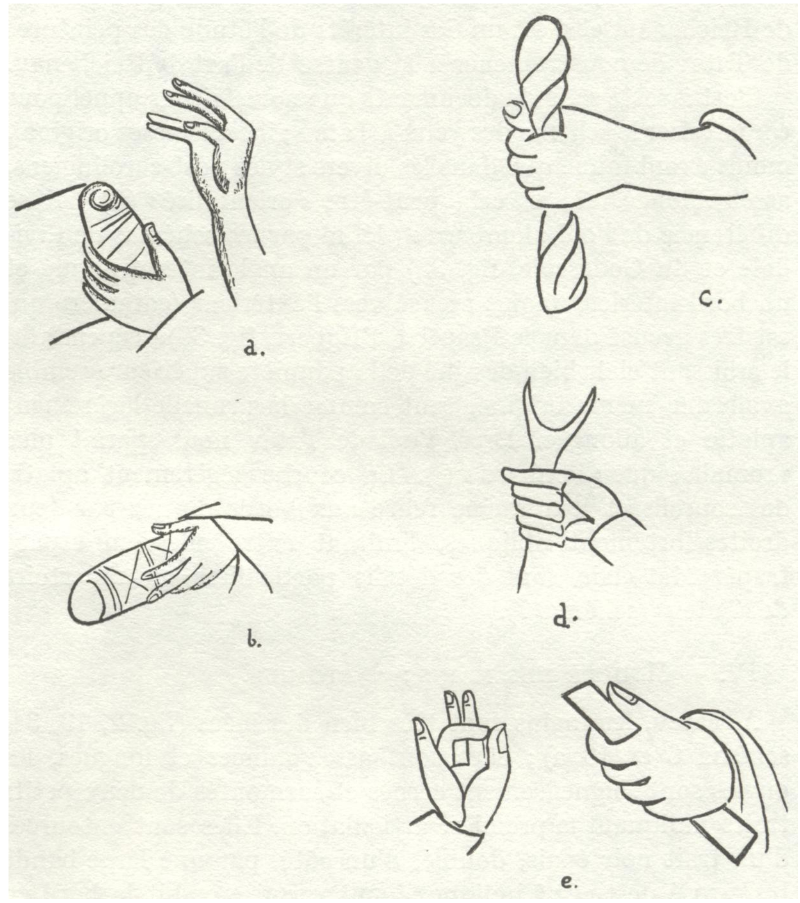
de Reichenau, et c'est un des intérêts de l'étude des peintures de Tatev de nous ramener à la genèse de l'art de Reichenau.

C'est à cette série de documents que nous faisons appel pour caractériser le schéma des yeux à Tatev ; il est là assez original, moins exophtalme que dans les divers styles post-carolingiens, assez allongé, et, en cela peut-être « orientalisé » (?). Il se différencie de l'œil « lombard » (défini par les schémas de Cividale et du Godescalc, fig. 32) par un angle interne fermé et un bord inférieur moins creusé vers l'extérieur (caractère qui est très accusé dans le Psautier d'Egbert, fig. 36) ; cependant, le croissant clair bien dessiné de la paupière supérieure semble avoir une même origine, tout comme la prunelle légèrement aplatie et allongée. Bref, l'œil de Tatev nous paraît plus « romain » que « lombard » [1]. La courbe légèrement aplatie des sourcils et leur racine reliée aux bords du nez par deux droites fortement obliques, limitant entre elles un espace trapézoïdal clair, sont des détails particuliers au répertoire de Tatev (schéma 7).

IV. — Modelé des mains ; anatomies.

A Tatev, les mains sont très bien dessinées (fig. 2, 13, 34, schéma 6 et 10 a) ; elles sont assez minces et longues, les ongles sont soigneusement cernés et surmontés de deux petits traits indiquant la première articulation. Elles sont entourées d'un trait noir épais, doublé, d'un côté, par une large bande brun-rosé destinée à indiquer l'ombre qui envahit le bord en retrait. Cette façon de laisser en clair la surface en lumière est d'origine antique, comme les petits traits parallèles qui renforcent la bande latérale sombre (cf. fig. 2, sur les mains dressées d'un ressuscité situé en-dessous de l'ange). Cependant, la disposition sur un seul bord et la faible largeur de cette bande d'ombre qui ressemble souvent à un deuxième cerne (schéma 6) évoquent plutôt la systématisation carolingienne et post-carolingienne du procédé antique. Cette bande

(1) Cf. dans H. Torp, *Il problema della decor.*, fig. 10, c, la forme plus classique de l'œil à Sainte-Marie-l'Antique (cf. de même dans A. Grabar, *Haut Moyen Âge*, pp. 45-46 et, à propos de Malles où l'art reste inspiré par Rome, p. 59).



10. Mains :
a) Tatev, consacré en 930 ;
b) Évangéliaire de Poussay, vers 980 ;
c) Pigeonnier de Güllı dere, 913-920 ;
d) Samarra, 838-886 ;
e) Agtamar, 915-921.

brune ou rougeâtre modèle les formes, suivant aussi bien les doigts que les bras ou le bord des visages sur les miniatures de l'école de Tours (fig. 31). Il est certain également que les peintres de l'Italie du nord et des régions alpines (ceux de Cividale, Brescia, comme ceux de Müstair et Malles) furent pour beaucoup dans la persistance de ce procédé qu'on retrouve très vivant, au XIe siècle, en Italie (à Galliano, à Saint-Ours d'Aoste et même à Sant'Angelo in Formis).

Le modelé des mains de Tatev, qui a été analysé, se rencontre, ainsi que leur dessin assez alangui, dans l'Évangéliaire de Godescalc (pour le Christ, f. 3, pour saint Luc, f. 2), dans le Psautier d'Egbert (mains du scribe, fig. 36, ou de l'évêque, f. 17) et l'Évangéliaire de Poussay (mains du Christ, fig. 33, schéma 10, b), et aussi sur les peintures de Malles vers 880 (mains du donateur) (1). On remarque, dans tous ces cas, que les objets tenus : livres, rouleaux, modèle d'église, semblent plutôt reposer dans la main qu'être vraiment saisis avec vigueur ; le fait s'observe également à Tatev.

A cette époque, dans l'art byzantin savant, qui ressortit aux mêmes modèles antiques, le schéma n'est pas très différent : un trait brun cerne le côté ombré ou un trait blanc le côté éclairé ; mais la main est plus esquissée que fermement dessinée (ce qui correspond à l'esthétique grecque plus soucieuse de modelé que de graphisme). Lorsque le style oriental l'emporte, comme dans certaines peintures de Cappadoce, le schéma linéaire supplante le procédé tridimensionnel (schéma 10, c) ; dans ces cas, les masses musculaires de la racine du pouce et du cinquième doigt sont individualisées par un cerne et les mains sont plus rondes, plus grasses, sans doute sous l'influence de la peinture mésopotamienne fortement empreinte de survivances sassanides (2). Les schémas sont, en effet, voisins des formules abbassides de Samarra (838-886) et des formules arméniennes d'Agtamar (915-921, schéma 10, d et e).

A propos du dessin anatomique à Tatev, il faut remarquer une tendance à la maigreur observée pour de nombreux bras de ressuscités, pour ceux de l'ange du Jugement Dernier (fig. 2) et de la sage-femme (fig. 13, schéma 2). La jambe de l'Enfant, dans la scène du Bain, est également assez sèche ; la technique particulière des creux ombrés est appliquée ici et ce sont presque deux taches étoilées qui marquent la fossette en arrière de la rotule et le bord postérieur du tibia en avant des muscles du mollet. D'une façon générale, le dessin anatomique est bon, traduisant une connaissance assez sûre du corps humain ; les pieds, en particulier, attirent l'attention :

(1) A. Grabar, *op. cit.*, p. 59.
(2) E. Herzfeld, *op. cit.*, pl. vi, xxxv, li, lii, lxi, lxv.

par la qualité et la vigueur de leur dessin (fig. 3, 24), ils égalent les meilleurs modèles du VI[e] siècle (1). Signalons enfin l'audacieuse représentation du ressuscité assis dans sa tombe (fig. 6) ; il rejette le buste et la tête en arrière, le bras droit est relevé et dégage le creux de l'aisselle ; l'attache du bras est remarquablement rendue.

V. — Détails secondaires.

1) *Les ailes des anges* (fig. 2, schéma 1).

Rejetées en arrière du dos, elles sont représentées parallèlement. Elles sont grêles et formées de deux parties, un bord externe continu qui dessine la forme de l'aile jusqu'à son extrémité, et une partie interne faite de deux rangées de plumes courtes implantées en oblique sur la bande externe.

Ce schéma n'a pas d'équivalent dans l'art byzantin ou arménien contemporain, mais peut entrer dans la grande variété des stylisations occidentales carolingiennes et post-carolingiennes (nous donnons à titre d'exemples les images ottoniennes des Péricopes d'Henri II ou de Bamberg, fig. 8, 9, 15).

2) *Le rouleau « en barillet » tenu par l'ange* (fig. 2, schéma 10 a).

Il n'a pas d'équivalent dans l'iconographie orientale, qui respecte à peu près la forme cylindrique du rouleau ; citons comme exception l'aspect « en sablier » des rouleaux tenus par les anges du Pigeonnier de Güllı dere (913-920, schéma 10 c). Par contre, on en trouve de nombreux exemples dans les Apocalypses de Trèves ou de Cambrai, manuscrits du IX[e] siècle de type romain ou tout au moins italien (2), et des formes voisines dans l'imagerie de l'école de Reichenau (Évangile de Poussay, fig. 33, Apocalypse de Bamberg, fig. 10 ; Péricopes d'Henri II, fig. 9).

(1) Cf. à Rome, sur les peintures de la Catacombe de Commodilla (528), A. Grabar, *Haut Moyen Âge*, pp. 46, 47.

(2) Manuscrits d'origine discutée, peut-être française, C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 140, 229, et V. H. Elbern, *op, cit.*, pl. 240-241.

3) *Les chausses des bergers* (fig. 14, schéma 3).

Faites de sorte de bandelettes ou d'une étoffe molle qui forme des bourrelets au-dessus du pied, et, dans un des cas, laissant à découvert les orteils et une partie du pied, ces chausses sont assez particulières. Elles rappellent l'équipement des soldats romains et nous n'avons pas rencontré cet accessoire dans le répertoire byzantin du IXe et du Xe siècle, alors que des exemples comparables abondent dans l'imagerie occidentale. Dans la Bible de Vivien (846), on peut voir des jambières romaines (fo 215v, 423v), dans le Psautier *Aureus* de Saint-Gall, à peu près contemporain de la Bible, on trouve des chausses dégageant le pied et des chausses basses à plis godronnés (1). Nous avons encore vu de fines chaussures découvrant les orteils dans une représentation saxonne d'Esculape, du Xe siècle (2), et d'épaisses bandes molletières ou jambières laissant les pieds nus pour des bergers d'une Nativité de l'école de Cologne, au XIe siècle (3).

4) *Mobilier.*

Le tabouret massif de la sage-femme (schéma 2) et le lourd socle sur lequel est assis le berger (schéma 3) sont des éléments étrangers à la peinture byzantine ou arménienne contemporaine ; là encore, de nombreux équivalents carolingiens et post-carolingiens attestent que les peintres occidentaux ont multiplié l'emploi de ces sièges semblables à des caisses (4). Par contre, le piédestal à petits barreaux tournés sur lequel se tient Paul (fig. 3) est particulier et peut être une pièce de mobilier oriental de type local (?).

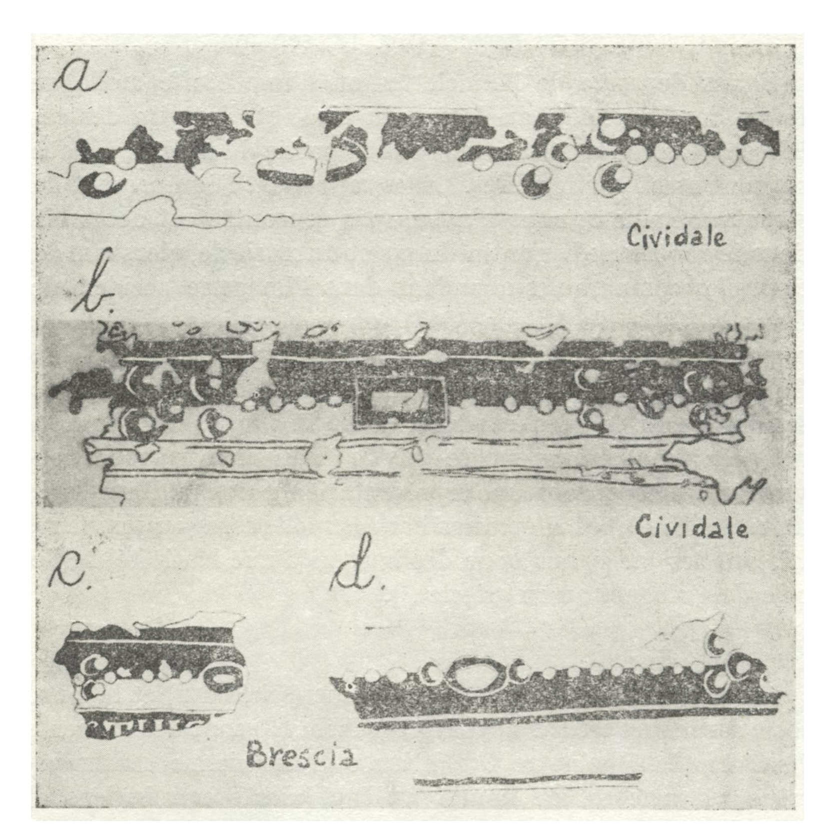
Le trône du Christ du Jugement Dernier (fig. 3, schéma 1) mérite une étude spéciale. De bois brun, il est hérissé de nœuds de couleur turquoise semblables à des pierres enchassées. D'une

(1) J. R. RAHN, *op. cit.*, et photos du Collège de France (Bibliothèque du fonds byzantin).

(2) V. H. ELBERN, *op. cit.*, pl. 259.

(3) V. H. ELBERN, *op. cit.*, pl. 357. Pour cet aspect godronné des jambières, voir encore J. PORCHER, *op. cit.*, pl. V (mss. de la fin du Xe) et pl. X (2e moitié du XIe s.).

(4) A titre d'exemples, dans V. H. ELBERN, *op. cit.*, pl. 204, 216, 246, 276, 277, 440, etc.



11. Ornements du Tempietto de Cividale et de Saint-Sauveur de Brescia, VIIIe s., dessins de H. Torp, *op. cit.*

part, il fait penser aux cabochons saillants qui ornent les colonnes antiques, tels qu'on les voit sur les architectures des mosaïques de Saint-Georges de Thessalonique au Ve siècle, et des miniatures de l'Évangéliaire d'Etchmiadzin au VIIe siècle (1) ; d'autre part, il fait penser aux représentations de la croix de bois vivifiante de tradition paléochrétienne (2). En fait, ce

(1) S. Der Nersessian, *La peinture arménienne au VIIe s.*, fig. 2.

(2) Citons comme survivances de ces croix vivifiantes, celles de Saint-Georges d'Oberzell et des portes de Saint-Zénon à Vérone, toutes deux accompagnant le Christ de la Seconde Venue (B. Brenk, *op. cit.*, pl. 49, 51).

décor très particulier paraît surtout ressembler à un ornement analysé par H. Torp à Brescia et à Cividale (VIIIe siècle) ; il s'agit de bandes d'encadrement hérissées irrégulièrement de nœuds ou de perles semblables à des pierres montées en cabochons (schéma 11) (1).

5) *Détails d'architecture.*

Ils se trouvent sur les peintures absidales (fig. 17) ; nous nous intéresserons particulièrement à l'arcade sous laquelle se tiennent les prophètes et au chapiteau qui les sépare.

Le décor de « larmes » en lignes parallèles le long du cintre évoque certains ornements de colonnes du Ve siècle, élément gravés imitant les nœuds du bois ou les ocelles des plumes du paon, comme sur les colonnes de l'arc de Théodose à Constantinople (2) et sur un fragment du musée lapidaire de Thessalonique (3). Il est assez vraisemblable que les peintres se sont inspirés de décors de ce type ; des ornements sculptés géorgiens du XIe et du XIIe siècle en offrent une autre variante (4).

Des chapiteaux à volutes dérivés de l'ionique et munis d'un large abaque surmontent deux fines colonnes jumelées. La double volute se dégageant d'une tige commune n'a rien de vraiment spécifique. Il est remarquable cependant que, parmi les nombreuses formes dérivées de l'ionique en Arménie, deux exemples seulement correspondent à ce type (5) ; habituellement, les deux volutes sont isolées aux deux extrémités supérieures du chapiteau. Dans l'art carolingien, ce genre de décor tient une large place ; on en connaît de nombreux exem-

(1) H. TORP, *op. cit.*, p. 25-26.

(2) Arc de Théodose du Forum Tauri, J. LAFONTAINE, *Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960*, dans *Byzantion*, XXIX-XXX, 1959-1960, pp. 370-371, fig. 3.

(3) Musée archéologique de l'église Saint-Georges, photo personnelle inédite.

(4) J. BALTRUSAÏTIS, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, pl. VII, XXII.

(5) Aghoudi (VIe s.), dans B. ARAKÉLIAN, *Reliefs sculptés arméniens, IVe-VIIe siècles*, Erivan, 1949, fig. 6 ; et Talin (VIIe s.), photo personnelle inédite.

ples, et dans les pays rhénans et mosans, il a survécu jusqu'à l'époque romane (1).

6) Le décor de bouquet d'acanthes, sur le mur nord (fig. 13, schéma 2), est un détail d'ornementation oriental, tiré du répertoire sassanide ; il traduit sans doute l'influence du milieu local (2).

Conclusions

Au terme de cette étude des peintures de Tatev, on peut dire que, tout en étant d'une originalité indéniable, elles appartiennent au monde post-carolingien. Iconographie et répertoire de style les rattachent le plus souvent à l'art occidental, et leur originalité même peut s'expliquer essentiellement en fonction de cet art.

Ainsi, les documents archéologiques confirment le texte d'Orbélian : les peintres qui décorèrent la cathédrale de Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev étaient bien « de nation franque ».

L'originalité des peintures de Tatev tient surtout à leur style, à la fois antiquisant et de schématisation « cubiste ».

Quelques particularités sont dues cependant à l'iconographie des sujets et au milieu arménien contemporain.

Étant donné l'importance du travail entrepris, car l'église était très grande et fut entièrement peinte, il est vraisemblable que les maîtres d'œuvre eurent des auxiliaires locaux. Les couleurs utilisées étaient faites sur place, mais on ne peut guère en tirer de conclusions, puisqu'il en reste peu de chose ; les teintes dominantes semblent avoir été les ocres, les bruns,

(1) *Catalogue d'Aix-la-Chapelle*, n° 631 ; V. H. Elbern, *op. cit.*, pl. 36, 40, 48, 49 ; J. Puig i Cadafalch, *L'art wisigothique et ses survivances*, Paris, 1961, pl. XLVII, f et XLIX, a (chapiteaux carolingiens en Espagne). Aux survivances ottoniennes déjà signalées (cf. Elbern) ajoutons celles de l'église d'Autreville, près de Metz (ph. personnelle inédite).

(2) E. Coche de la Ferté, *Décors en céramique byzantine au Musée du Louvre*, dans *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 200-202.

les bleus, le violet et le vert turquoise. Cette dernière couleur rappelle le goût qu'avaient pour elle les peintres arméniens du VIIe siècle (on la retrouve à Talin et à Lembatavank), mais ce goût n'est pas spécifique, puisqu'en Occident les artistes de l'école de Tours l'utilisèrent très fréquemment (1). Des détails secondaires comme le tabouret de Paul (fig. 3) ou le bouquet d'acanthes (schéma 2) peuvent être d'inspiration locale. Enfin, il est vraisemblable que l'évêque Jacques s'occupa activement de la décoration et qu'il discuta du programme avec les peintres. C'est à lui qu'on doit sans doute la scène du Bain de l'Enfant, épisode presque constant dans l'iconographie orientale, la séparation de Pierre et Paul du reste des apôtres, puisque l'église de Tatev leur était dédiée, et, naturellement, les légendes des images et les inscriptions des phylactères écrites en arménien.

Ces orientalismes mis à part, l'originalité des peintures de Tatev reste parfois délicate à définir ; certaines particularités n'ont pas d'équivalent antérieur, ce qui laisse des doutes sur leur origine exacte. Il est vrai qu'au début du Xe siècle, art chrétien oriental et art chrétien latin étaient bien près des sources communes (2) ; de plus, on ne peut oublier que les œuvres primitives, auxquelles nous nous référons aujourd'hui, sont en nombre infime ; nous n'avons qu'une très faible partie des prototypes de jadis.

Du point de vue iconographique, il paraît difficile de dire où est née la variante réaliste du Bain de l'Enfant, telle qu'on la voit à Tatev pour la première fois, au début du Xe siècle ; elle peut tout aussi bien avoir été créée à Rome qu'en Orient. L'Annonce aux bergers, sans s'éloigner trop du modèle primitif ni de son évolution byzantine archaïque, s'individualise

(1) Signalons également son large emploi par les peintres du *Codex Wittechindeus* (Fulda, vers 975).

(2) Il faut encore tenir compte des échanges qui continuaient entre ces deux mondes ; ainsi, un guide destiné aux peintres de manuscrits a été trouvé dans un évangéliaire de Saint-Gall de la fin du IXe siècle. Le texte, où voisinent mots latins et grecs, « indiquerait que le cycle de ces miniatures évangéliques a été emprunté à quelque manuscrit grec ». L. BRÉHIER, *L'art chrétien*, Paris, 1928, p. 195 (note, S. BERGER, *Mémoires des Antiquaires de France*, LII, pp. 129-148).

par des traits qui caractériseront ultérieurement l'imagerie latine ; c'est donc, vraisemblablement, une formule de l'évolution occidentale. Le Jugement Dernier, lui, est à peu près conforme à une composition qui s'épanouit plus tard dans l'iconographie bénédictine de Reichenau (miniatures de l'Apocalypse de Bamberg, des Péricopes d'Henri II, peintures de Saint-Georges d'Oberzell, de Burgfelden) et de Sant'Angelo in Formis, où elle s'est byzantinisée secondairement. Quelle est l'origine de cette composition dont la formule de Tatev semble un des premiers termes évolutifs, puisqu'elle se situe chronologiquement entre les peintures de Müstair (IXe siècle) et les miniatures de l'école de Reichenau (vers l'an 1000) ? On peut penser à une origine romaine primitive limitée au Christ-Juge et au tribunal apostolique, associée ou non à la séparation des élus et des maudits (cf. la forme grecque du *Paris. gr.* 923) ; secondairement, les Carolingiens auraient ajouté la Résurrection des morts, et la composition ainsi constituée aurait été transmise par les Bénédictins qui avaient une prédilection pour ce sujet (1). A Tatev, la composition annonce celle de Reichenau, et le style reste italianisant. Faut-il y voir une forme romaine du IXe siècle ou le schéma en usage en pays franc, repris dans un style antiquisant ?

Du point de vue stylistique, l'originalité de Tatev est plus importante encore. L'œuvre est d'un grand art, ce qui est dû à la fois au talent des peintres et à leur excellente connaissance de la peinture antique ; l'audace de la stylisation « cu-

(1) B. Brenk, *op. cit.*, pp. 129-130, à propos du Jugement Dernier disparu de la basilique de Gozbert (Saint-Gall, vers 830), suggère une origine « alemano-rhétique » du type iconographique de Saint-Gall et Müstair, qui associe Seconde Venue et Jugement, c'est-à-dire Résurrection des morts, Tribunal apostolique, Séparation des bons et des mauvais. Ceci ne s'oppose pas à l'opinion d'E. Bertaux (*op. cit.*, pp. 254-264), qui en fait une image bénédictine, mais d'origine carolingienne germanique (p. 266) ; l'auteur, d'autre part, insiste sur ce que l'art carolingien doit à l'art bénédictin d'Italie : « les Bénédictins ont fait connaître à l'Allemagne l'art romain » (pp. 107-109) ; enfin il signale la conservation des traditions carolingiennes dans l'iconographie bénédictine (cf. p. 284-285, à propos de Sant'Angelo de Pianella) ; le chapiteau de Saint-Révérien (fig. 11) en est un exemple.

biste » ne dissimule pas la parenté de cet art avec celui du Ve et du VIe siècle. Le cas n'est pas sans rappeler celui de Castelseprio où le génie et la science du peintre ont fait du pastiche l'égal d'une œuvre savante antique. A Castelseprio, qu'on a daté très diversement, le style dominant était gréco-romain classicisant ; à Tatev, il s'agit plutôt d'un style du Ve ou du VIe siècle, caractérisé par l'ampleur et l'eurythmie des formes. On y retrouve les canons de l'art romain ou du proto-byzantin savant, tels qu'on peut les connaître par les mosaïques de Saint-Georges de Thessalonique au Ve siècle et par quelques monuments de Ravenne au VIe. Ce beau style survécut au VIIe siècle. En dehors de Rome, il nous en reste un échantillon : la mosaïque absidale de la Panagia Angeloktistos de Kiti, à Chypre (1). En Transcaucasie, il semble qu'à cette époque ait existé un art de ce type, pour autant qu'on puisse en juger par les fragments de la mosaïque de Zromi (2) et les faibles traces de peintures de Talin et Talich ; c'est ce qui a fait rattacher à tort les décors de Tatev à la tradition arménienne du VIIe siècle (3). En fait, il ne s'agit plus ici d'une survivance, mais d'un retour concerté à l'art du Ve et du VIe siècle par des peintres armés d'une technique du Xe siècle, et d'une technique occidentale. La formule des grandes silhouettes en proscynèse, les visages massifs, les pieds nus ou chaussés à l'antique sont des copies que trahissent les procédés de schématisation. Il n'en reste pas moins que ce style antiquisant est une des caractéristiques des peintures de Tatev, et il est vraisemblable que leurs auteurs ont eu connaissance directement des œuvres anciennes. Il est peu probable que cela ait eu lieu en Transcaucasie, ce qui supposerait un long séjour itinérant dans cette région ; il nous semble plutôt que leur apprentissage s'est fait en partie à Rome ou dans tout autre centre où la tradition restait vivante (Milan ou Pavie peut-être).

(1) A. et J. STYLIANOU, *The painted Churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, pp. 28-31.

(2) Ch. AMIRANACHVILI, *op. cit.*, pl. 40-42 ; G. TSCHUBINASCHWILI, *Georgische Baukunst*, II, Tiflis, 1934, pl. 42-66.

(3) L. A. DURNOVO, *Hist. de la Peint. arm.*, p. 15 ; S. H. MNATZAGANIAN, *op. cit.*, p. 213. Ces auteurs ne discutaient cependant pas la valeur du texte d'Orbélian, qu'ils citaient sans en tenir compte.

Quelle que soit l'origine de ce style antiquisant, il est à la fois renforcé et modifié par tout ce que la technique des peintres du xe siècle avait conservé de l'héritage carolingien. A la première école de Charlemagne il devait l'importance des drapés, la ligne brisée si caractéristique dessinée par le bord des étoffes et la silhouette de la femme implorant, les mains moulées par le manteau qui l'enserre. De l'école de Tours provenaient l'élégance antiquisante, la sûreté du trait, les silhouettes enveloppées dans les multiples plis des vêtements. L'emploi des petits traits noirs qui divergent à partir des creux ombrés ou qui marquent les divers plans d'orientation du visage se constate sur l'Évangéliaire de Godescalc (781-783) et sur celui de Ada, à Trèves (vers 800) ; on le retrouve à la fin du xe siècle sur des miniatures de l'école de Reichenau à ses débuts (Psautier d'Egbert, vers 980), quand elle était encore très influencée par l'art de l'Italie du nord ; aux environs de l'an 1000, le procédé est abandonné ou inversé, c'est-à-dire que les traits sont blancs, ce qui est d'un effet moins brutal ; cette dernière transformation se constate parallèlement à Galliano. Ce détail technique très caractéristique semble être né en Italie du nord et avoir rayonné principalement en pays rhénan.

Quant à la stylisation des visages de Tatev, à la fois « cubiste » et graphique, elle est originale, bien qu'on puisse évoquer à son propos, d'une part, la construction vigoureuse des visages de l'école de Tours, et, d'autre part, la simplification brutale des visages des régions subalpines (de Müstair et Malles au ixe siècle, de Saint-Ours d'Aoste et de la nef de Galliano ultérieurement).

Ainsi, comme l'iconographie, le répertoire stylistique de Tatev s'inscrit dans l'évolution de l'art carolingien et post-carolingien. Dans l'état actuel de nos connaissances, il nous paraît difficile de préciser quelle était l'origine exacte des peintres de Tatev. Leur maîtrise, leur science des formules antiques et carolingiennes, font supposer qu'ils venaient d'un centre artistique évolué, d'un grand monastère ou d'une ville importante. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'œuvre similaire, et la localisation de ce centre présumé nous paraît aléatoire. Le texte d'Étienne Orbélian nous parle de

peintres « de nation franque », ce qui peut désigner aussi bien les provinces d'Italie du nord que celles d'Allemagne, avec cependant une plus grande probabilité pour les terres germaniques (1).

Il faut dire que nous avons peu de documents sur l'Occident à la fin du IXe siècle et au début du Xe ; les foyers de civilisation étaient dispersés, et nous ignorons leur développement exact. La France était alors sous le coup de l'invasion des Normands, l'Italie subissait l'assaut des Sarrazins et était déchirée par les guerres entre Byzantins, Lombards et Francs du royaume d'Italie. Seules se développaient les régions alpines et allemandes ; au Xe siècle, la Germanie était prépondérante, et tout spécialement la Franconie et la Saxe. C'est donc dans ces régions alpines, rhénanes, franconiennes ou saxonnes qu'il faudrait localiser l'école dont les peintres de Tatev auraient fait partie (2).

A la vérité, les décors de Tatev, sans être semblables à aucune œuvre qui nous soit parvenue, expriment par leur style composite antiquisant une recherche artistique identique à celle qu'on pratiquait dans quelques grands monastères allemands. L'école de Fulda offre un excellent exemple de ce constant retour aux sources antiques du Bas-Empire, tant au IXe siècle (Évangéliaires de Würzburg et d'Erlangen) qu'à la fin du Xe, cette fois par l'intermédiaire des traditions de l'école de Ada et de Tours (*Codex Wittechindeus*, fig. 22), et jusqu'au XIe siècle, ainsi qu'en témoignent les éléments de peintures de Neuenberg-Saint-André (3). Nous avons vu également que la genèse

(1) Voir plus haut, note 3, p. 185.

(2) A propos de l'importance des villes d'Aix, de Mayence, de l'abbaye de Fulda (« C'est une ville au pays des Francs. Elle est immense, bâtie de pierre et peuplée uniquement de religieux ... »), lire la description d'un voyageur arabe, Ibrahim ben Ya'qub, dans A. MIQUEL, *op. cit.* On sait que c'est principalement dans les monastères qu'étaient formés les artistes, ce qui explique en partie le rayonnement des couvents de Germanie, souvent couvents d'État, alors en plein développement. On sait également l'importance du couvent de Saint-Gall, dont l'histoire fut ininterrompue, pour la conservation des formules précarolingiennes et carolingiennes.

(3) A propos de l'école de Fulda, V. H. ELBERN (*op. cit.*, p. 422) insiste sur la vitalité de cette école à la fin du IXe siècle : « elle continue l'école du Palais » ; pour Neuenberg-Saint-André, cf. A. GRABAR, *Haut*

de l'iconographie et du style de Reichenau a souvent suivi des voies similaires. Dans ces conditions, il est possible que les peintres de Tatev aient appris leur métier dans une école germanique où l'imitation de l'antique était à l'honneur et les procédés de schématisation empruntés partiellement à l'art carolingien et à l'art des régions alpines. Cependant, il est vraisemblable que c'est en Italie même, et peut-être à Rome, que les artistes prirent contact avec l'art du IVe au VIe siècle.



Les peintures de Tatev sont très importantes pour l'histoire de l'art occidental, car elles sont datées d'une époque pour laquelle les témoignages sont rares ; rappelons encore qu'elles furent consacrées en 930.

Le souffle de beauté classique qui règne sur cet ensemble médiéval prouve combien les artistes de talent s'inspiraient des modèles antiques, aussi bien en Occident qu'en Orient. Cependant, on constate, une fois de plus, que les copistes latins n'adoptaient pas toujours le style réaliste des œuvres romaines qu'ils imitaient ; ils avaient tendance à schématiser et la stylisation « cubiste » de Tatev en est un exemple particulièrement frappant. D'autre part, l'analyse iconographique et stylistique de Tatev apporte des éléments intéressants pour l'évolution de l'art occidental de tradition carolingienne, en particulier pour l'étude du Jugement Dernier et pour celle de la genèse de l'art de Reichenau. La survivance de l'art romain en dehors de Rome doit être à nouveau évoquée à propos de ces peintures. Enfin, de nombreux détails de style illustrent la variété et la complexité de la peinture post-carolingienne, ce qu'on observe chaque fois qu'on veut définir une des diverses écoles occidentales du Xe siècle.

Moyen Âge, pp. 82-85. A propos du caractère composite du style de Saint-Maximin de Trèves, cf. H. EICHLER, *op. cit.*, p. 90. Pour la genèse de l'école de Reichenau, cf. A. BOECKLER, *op. cit.*, et notes 1 et 2, p. 224. Pour le mouvement des reliques entre Rome et les terres germaniques, ce qui est un aspect des échanges qui eurent lieu à l'époque carolingienne, cf. carte, p. 161 dans K. HONSELMANN, *Reliquientranslationen nach Sachsen*, dans *Das erste Jahrtausend*, Düsseldorf, 1962, pp. 159-193.

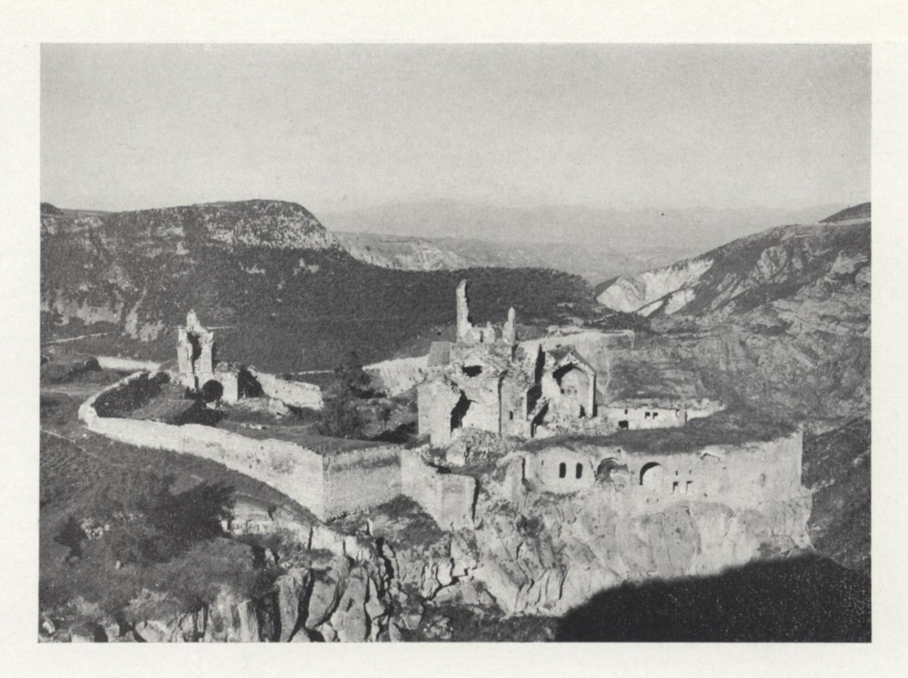


Fig. 1. — Vue générale du monastère de Tatev ; au centre, l'église cathédrale.

Fig. 2. — Ange du Jugement Dernier.

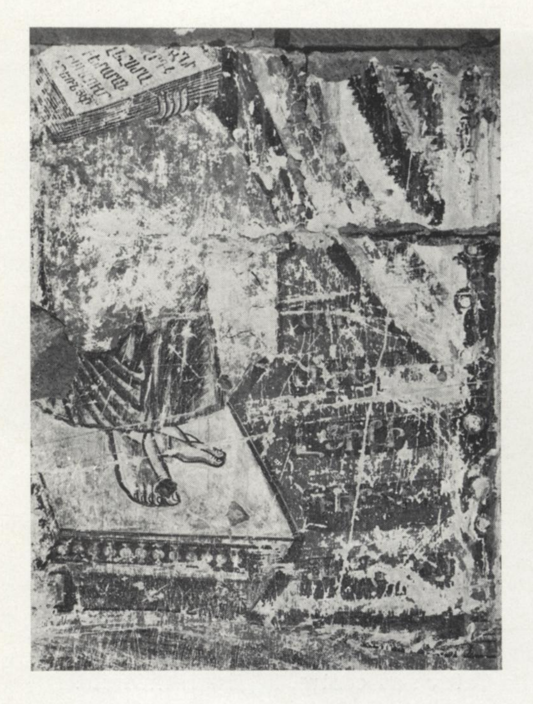


Fig. 3. — Jugement Dernier, saint Paul.



Fig. 4. — Jugement Dernier, groupe de ressuscités.



Fig. 5. — Jugement Dernier, deux ressuscités.



Fig. 6. — Jugement Dernier, ressuscité sortant du tombeau.

Fig. 7. — Jugement Dernier, ressuscité soulevant le couvercle de son tombeau, photo Durnovo (fragment détruit en 1963).

Fig. 8. — Péricopes d'Henri II, 1007 ou 1014, Résurrection des morts, f. 201v, photo Bayer. Staatsbibl. Munich.

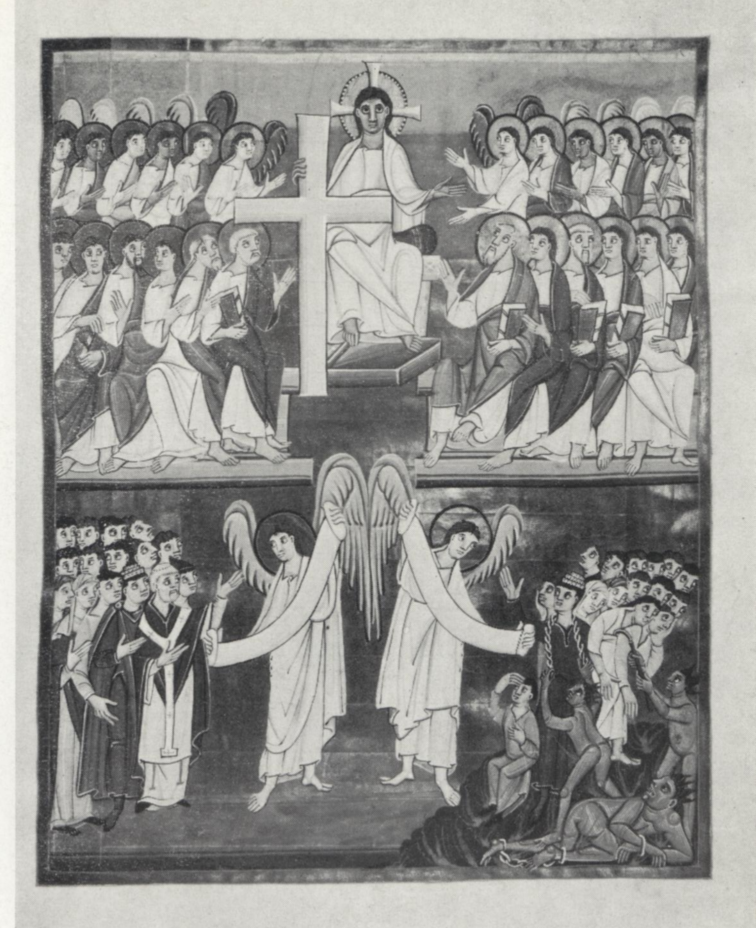


Fig. 9. — Péricopes d'Henri II, Jugement Dernier, f. 202r, ph. Bayer. Staatsbibl. Munich.

Fig. 10. — Apocalypse de Bamberg, vers l'an 1000, Seconde Venue et Jugement Dernier, f. 53r.



Fig. 11. — Saint-Révérien, Nièvre, XIIe s., chapiteau du Jugement Dernier, la Résurrection des morts.



Fig. 12. — Paris, B.N. gr. 74, Jugement Dernier, f. 51v. photo B.N.



Fig. 13. — Tatev, Bain de l'Enfant.

Fig. 14. — Tatev, Annonce aux bergers.



Fig. 15. — Apocalypse de Bamberg, vers 1000, Annonce aux bergers, f. 63v.



Fig. 16. — Rouen n° 274. Nativité, 1006-1023, f. 32v., photo D. Fourmont.

Fig. 17. — Tatev, abside, deux prophètes.



Fig. 18. — Agtamar, 915-921, abside, deux apôtres.



Fig. 19. — Miniature de Saxe occidentale, début du xe s., saint Luc, photo Universitätsbibl. Leipzig.



Fig. 20. — Évangéliaire de Ada, vers 800, saint Marc, f. 127v., photo Stadtbibl. Trèves.

Fig. 21. — Bible de Vivien, 846, saint Jérôme apprenant l'hébreu, f. 3v., photo B.N. Paris.



Fig. 22. — *Codex Wittechindeus*, vers 975, saint Marc, f.45 v., photo Deutsche Staatsbibl. Berlin.

Fig. 23. — Tatev, tête de la sage-femme.

Fig. 24. — Tatev, Jugement Dernier, deux ressuscitées, pieds d'un ange buccinateur (?).



Fig. 25. — Ivoire de Darmstadt, IXe s., détail de l'Ascension.



Fig. 26. — Sainte-Barbe de Soğanlı, Cappadoce, 1006-1021, détail de la Descente aux limbes, une ressuscitée.



Fig. 27. — *Codex Aureus* de Munich, 870, détail de l'Adoration de l'Agneau, f. 6r, photo Bayer. Staatsbibl. Munich.



Fig. 28. — Évangéliaire de Soissons, début du ixe s., ange de Matthieu, f. 7r, ph. B.N. Paris.



Fig. 29. — Apocalypse de Bamberg, Christ de l'Ascension, f. 71v.



Fig. 30. — Tatev, ange du Jugement Dernier.



Fig. 31. — Évangéliaire Dufay, milieu du IXe s., saint Jean, f. 137v., ph. B.N. Paris.

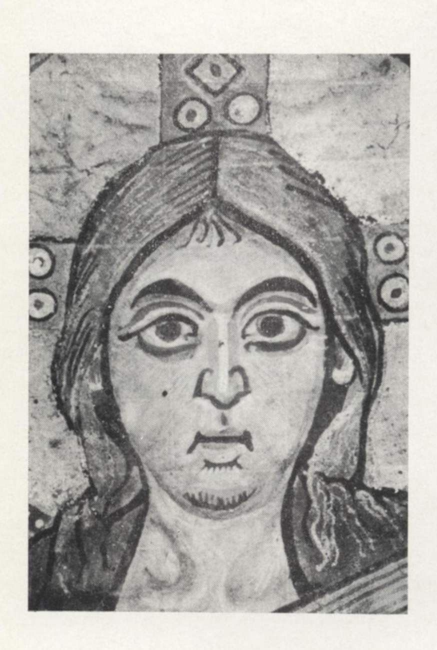


Fig. 32. — Évangéliaire de Godescalc, 781-783, le Christ, f. 3r., ph. B.N. Paris.



Fig. 33. — Évangéliaire de Poussay, vers 980, le Christ, f. 4r., ph. B.N. Paris.



Fig. 34. — Tatev, ange de l'Annonce aux bergers.

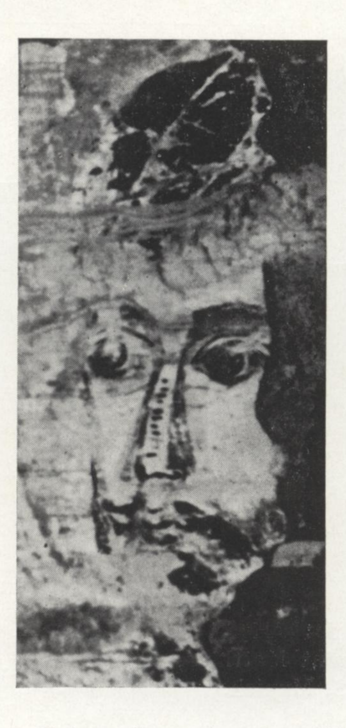


Fig. 35. — Tatev, visage de ressuscité barbu.



Fig. 36. — Psautier d'Egbert, vers 980, le moine Ruodprecht, f. 16v.

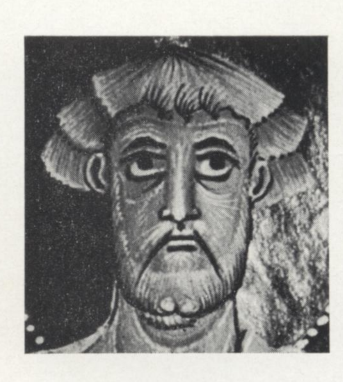


Fig. 37. — Péricopes d'Henri II, 1007 ou 1014, saint Matthieu, f. 3v., ph. B.S. Munich.



Fig. 38. — Bible de Vivien, détail de la fig. 21, visage barbu.

Pour l'histoire du haut Moyen Âge, ces peintures de Tatev ne sont pas moins importantes, car elles prouvent que les échanges n'étaient pas à sens unique entre l'Orient et l'Occident.

Il est certain que la civilisation carolingienne n'était pas ignorée des Byzantins, des Arméniens et des Arabes. Nous ne rappellerons pas ici les relations qui existèrent entre les deux mondes à l'époque de Charlemagne, car ce n'est pas de notre compétence, et, pour la même raison, nous citons rapidement les faits les plus connus pour la fin du IXe siècle et le début du Xe. A cette époque, les Byzantins pratiquaient une politique de larges échanges diplomatiques. En lutte avec les Arabes, ils flattaient les princes arméniens dont les terres pouvaient servir d'états-tampons (1). On sait d'ailleurs que les Arméniens étaient alors assez nombreux dans l'empire, soit comme artisans ou commerçants, soit dans l'administration ou l'armée. Pour la période qui nous intéresse, le co-empereur et, en fait, le vrai souverain, Romain Lécapène, était arménien (920-944) (2). Parallèlement, les Byzantins étaient fort actifs en Occident, car il s'agissait de conserver les possessions d'Italie méridionale qui tendaient à s'émanciper et étaient, d'autre part, constamment envahies par les Sarrazins. Les alliances militaires avec les rois francs d'Italie étaient consolidées par des promesses de liens matrimoniaux ; ce n'est cependant que sous Romain Lécapène qu'un de ces projets aboutit : le fils de Constantin Porphyrogénète épousa en 940 la fille de Hugues de Provence, roi d'Italie, prince de descendance carolingienne (3). Les relations entre l'Orient et l'Oc-

(1) Sur ces princes et les relations politiques et commerciales entre Byzance et l'Arménie, cf. A. RAMBAUD, *op. cit.*, pp. 494-524.

(2) Sur l'importance des Arméniens dans l'empire, cf. P. CHARANIS, *The Armenians in the Byzantine Empire*, Lisbonne, 1963 (importance cependant exagérée par l'auteur).

(3) Plus tôt, Basile Ier, allié à Louis II, fils de Lothaire et empereur des Francs, avait projeté un mariage entre son fils et la fille du Franc (vers 870) ; une rupture d'alliance eut raison du projet ; son successeur, Léon VI, avait voulu marier sa fille à Louis de Provence, petit-fils du précédent Louis II, également roi d'Italie et empereur d'Occident, mais ce Louis fut déposé par Bérenger de Frioul. Pour ces alliances, cf. J. GAY, *op. cit.*, pp. 90, 153-154, 224. Pour l'histoire de l'Italie franque, J. GAY, *op. cit.*, pp. 35, 39-40, 57-108, 114-228 ; A. RAMBAUD,

cident n'étaient pas seulement diplomatiques, mais aussi personnelles ; les Byzantins entretenaient en Italie un clergé, des militaires et des fonctionnaires grecs ; parmi ces derniers, on comptait des représentants de toutes les races de l'empire ainsi que des alliés, arméniens entre autres (1).

Cet aperçu général des relations entre l'Orient et l'Occident ne doit pas faire oublier la multiplicité des échanges anonymes qui eurent lieu alors, dans le domaine religieux, commercial ou artistique. Dans ces conditions, la commande de l'évêque Jacques qui voulut faire décorer son église-cathédrale par des peintres de « nation franque » n'est qu'un exemple inhabituel des relations qui existèrent entre des régions apparemment si éloignées. Comme nous l'avons dit précédemment, le fait s'explique en partie, du point de vue arménien, par la disparition de la tradition picturale arménienne à cette époque. Quant au hasard qui présida aux modalités de cette commande « de prestige », au choix des peintres retenus, toute tentative de l'expliquer serait du domaine de l'imagination.

N. et M. THIERRY.

op. cit., pp. 308-315 (relations de Byzance avec les Francs d'Allemagne, de France et surtout d'Italie).

(1) J. GAY, *op. cit.*, p. 183.